المقدّس والمدنّس في الرواية النسوية العربية

إعداد

لبابة حمدان محمد حسن

المشرف

الدكتور مصلح عبد الفتاح النّجار

أستاذ مشارك

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في الأدب والنقد

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في الجامعة الهاشمية

الزرقاء - الأردن

١٥- ١٢- ٢٠١٠

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ......١٥/١٢/٢٠١٠......................

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
١- الدكتور مصلح عبد الفتاح النّجار مشرفاً ورئيساً أستاذ مشارك في الأدب الحديث ونقده.	د. مصلح النجار ....
٢- الدكتور عبد الباسط محمد الزيود عضوا أستاذ مشارك في الأدب الحديث ونقده.	....
٣- الدكتور يوسف محمود عليمات عضوا أستاذ مساعد في الأدب القديم ونقده.	....
٤- الدكتور عوني صبحي الفاعوري عضواً أستاذ مشارك في الأدب الحديث ونقده. الجامعة الأردنية.	....

إهداء

إلى مدن سكنتني عشقا:

الخليل: صدر أب لم أعرف حنانه قط.

نجران الطفولة.

مكة المكرمة - المدينة المنورة : نسيج روحي التكويني،

وعشق لا يَروي أبدا.

الكرك: حلم لم يتحقق بعد.

عمان: الحاضر والمستقبل.

شكر وتقدير

بداية: أحمد الله لنعمائه وتيسيره لي لإتمام هذا العمل، والشكر له لتوفيقه وامتنانه. ومن ثم إلى منبعي فكري ومعرفتي وعزيمتي، والديّ "أبي المقداد، وأم المقداد".

وبعد، يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "يحشر قوم من أمتي يوم القيامة على منابر من نور، يمرون على الصراط كالبرق الخاطف، نورهم تشخص منه الأبصار لا هم بالأنبياء ولا هم بالصديقين ولا الشهداء، إنهم قوم تقضى على أيديهم حوائج الناس". ومنه أتقدم بالشكر الجزيل، والامتنان إلى مشرفي الدكتور "مصلح عبد الفتاح النجار" الذي كان نعم العون والمرشد بما قدمه لي من توجيه ومتابعة حثيثة، فتحت آفاقا لهذه الدراسة وأسرجت دروبها. وأبوح له بشكر صغير، وأخفي كبيراً يحمل في طياته عبق الكلمات المتناثرة في زوايا النفس.. ومن يدري، ربما أبعد، وأدعو الله أن يحشره على منابر النور.

كما أتوجه بالشكر إلى لجنة المناقشة، الأساتذة: الدكتور "عوني الفاعوري"، والدكتور "عبد الباسط الزيود"، والدكتور "يوسف عليمات"؛ لتكرمهم عليّ بمنحي بعض وقتهم لقراءة هذه الرسالة، ولإبداء الآراء فيها، ولتقويمها، وأنا متأكدة من أنني سأفيد من توجيهاتهم.

وأشكر من كان سببا لسيري في طريق الدرسات العليا، ومن أحمل فضله عليّ، وأعجز عن رده لعظمه، أستاذي الأول، الدكتور "نضال الشمالي".

الباحثة.

قائمة المحتويات

الموضوع	**رقم الصفحة**
قرار اللجنة.	ب
إهداء.	ج
شكر وتقدير.	د
قائمة المحتويات.	هـ
قائمة الملاحق	و
ملخص باللغة العربية.	ز
مقدمة.	١
تمهيد.	٨
المقدّس والمدنّس.	٨
الأدب النسوي.	١١
الفصل الأول: الجانب السياسي.	٣١
سلطة الديني: الاستقواء السياسي على المجتمع.	٣٦
سلطة الطائفية (الحرب الأهلية في لبنان).	٥٥
المكان السياسي (السجن وتفتح قيم الحرية).	٦٤
الفصل الثاني: الجانب الاجتماعي.	٧٦
الحجاب/ أزمة رفض.	٨٠
عالم الحريم والجواري.	٨٩
مؤسسة الزواج.	٩٣
قضايا المجتمع المرفوضة لدى الروائية العربية.	١٠٥
الفصل الثالث: الجانب الأخلاقي.	١٢٦
الزواج والعلاقات غير الشرعية.	١٣٢
وصف الجسد.	١٤٢
المثلية.	١٤٥
الفصل الرابع: المقدس الصوفي.	١٦٣
التصوف في رواية " عين الهر" لشهلا العجيلي.	١٦٩
التصوف في رواية "نون" لسحر الموجي.	١٧٥
خاتمة.	١٩٥
قائمة المصادر والمراجع.	٢٠١
ملحق مسرد تعريف بالروائيات المدروسات	٢١٢
ملخص باللغة الإنجليزية	٢١٧

قائمة الملاحق

رقم الملحق	الموضوع	رقم الصفحة
١	ملحق مسرد تعريف بالروائيات المدروسات	٢١٢

الملخص

المقدّس والمدنّس في الرواية النسوية العربية

إعداد

لبابة حمدان محمد حسن

المشرف

الدكتور مصلح عبد الفتاح النّجار

أستاذ مشارك

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن مفردات التابو (المقدّس والمدنّس) التي تطرقــت إليهــا الروائيات العربيات في سبيل تمردهن على منظومة القيم السياسية والدينية والأخلاقية، والتــشريعات التي صيغت لاستلابهن، بالإضافة إلى تمردهن على مثلث التابو الــذي حــرم علــيهنّ تجــاوزه أو الخروج عليه: الدين، والسياسة، والجنس، بالإضافة إلى البحث عمّا نظرت إليه الروائيات على أنــه مقدس وثابت، وأوردته في أدبها للإعلاء من شأنهن.

وقد اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي مسبارا يكشف (المقــدس والمــدنس) فــي الخطــاب النسوي، وفي سبيل ذلك جاءت الدراسة في مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة. واشتمل التمهيــد على تعريف المقدس والمدنس وكيفية نشوئهما، ومن ثم التعريف بالأدب النسوي ومراحله المختلفــة حتى وقتنا الحالي.

أما الفصول الثلاثة الأولى، فتناولت التابو السياسي، والاجتماعي، والأخلاقي، وفيها تنــاول لأهم القضايا السياسية والاجتماعية والأخلاقية التي تعرضت لها الروائية العربية، مع محاولة البحث عن الأسباب التي دفعت الروائية العربية إلى تناول هذه الموضوعات، وتباين رأيها فيها، فضلا عن البحث في بعض تحولات المدنّس فيها إلى مقدس، والمقدس إلى مدنس. في حين أن للفصل الرابــع جاء ليبحث في المقدّس الصوفي، وصور توظيف هذا التصوف، والأسباب التي جعلت الروائية تتجه إلى توظيف التصوف في الرواية. وأخيرا كانت الخاتمة، التي تضمنت أهم ما خلــصت إليــه هــذه الدراسة.

وخلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج منها: أن الروائية تناولت المحرمــات لمواجهــة التحريم المفروض عليها سياسيا ودينيا واجتماعيا وأخلاقيا، وقد التقى لديها أكثر مــن محــرّم فــي رواية واحدة، كما أنها سعت إلى تناول هذه المحرمات لإثبات ذاتها الإنسانية والتخلّص مــن هيمنــة الرجل عليها. أما المقدّسات فقد تناولتها اعتقادا من الروائية بوجود نطاق مقّدس ينماز عــن النظــام الكوني العادي، باستطاعته حماية البشر، ومن أجل عكس رحلة السعي الروحي لدى النــساء الــذي يتخلق من خلال إحساس المرأة بذاتها وبالعالم، للتطلّع إلى الغايات المتمثلة في فهم المعنى الوجودي لها.

مقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين، والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين محمد الأمين، وعلى آله وصحبه والمؤمنين به إلى يوم الدين. أما بعد..

فقد ظهر الأدب النسوي في الوطن العربي، بوصفه وسيلة من وسائل تعبير المرأة عن رأيها في قضاياها الخاصة أو القضايا التي تواجهها، والتي تستطيع من خلالها ممارسة حريتها؛ ولذلك حاز هذا الأدب على اهتمام واسع في الأوساط الأدبية والنقدية، وخاصة في الرواية؛ لما شكّل من مساحة واسعة للاطلاع على خصوصيات الروائية، واتهامها أو نصرتها بناءً على ما كتبت.

لم تكن ما شكلته الرواية النسوية في الأوساط الثقافية مجردَ مساحة سردية تخرج فيها الروائية ما عندها، فاستقراء بعض النصوص في الرواية النسوية العربية يقود إلى عالم من المحرمات (التابوهات) التي تمثلت في خروجها على نسق المقدس؛ وذلك بتجاوز القيود السياسية والدينية والأخلاقية التي فرضت على المرأة بشكل عام، والتي اتخذت قداسة عرفية أو دينية في المجتمع.

كما أن الرواية النسوية العربية عكست صيرورة المدنّس/ المحرم إلى مقدس، فالمقدس في الواقع يتمظهر عبر مسار سياسي اجتماعي أخلاقي، إلا أن المدنس/ المحرم كان له أبعد الأثر في تمظهرات المقدس في الرواية. في المقابل، كان لزاماً على الروائية أن تحافظ على بعض المقدسات التي لم تر فيها تقييدا لحريتها، فأعلت من شأنها وحافظت عليها في أدبها، وقدست أخرى كانت قد

دُنست، وذلك وفق شرطها الفكري، ورغبتها في الحرية، أو تحرير المجتمع من الآفات التي تلقي بظلالها على المرأة دون اعتبار لكيانها، ووفق علاقة نفعية بينها وبين النص الروائي.

لقد أخذت الروائية العربية في موضوعاتها تدور في دائرة "المقدس والمدنس"، وتسعى فصول هذه الدراسة إلى الكشف عن أوجه هذا الدوران في الرواية، والاعتبارات التي قدستها أو دنستها الروائية في روايتها، منذ نهايات ثمانينيات القرن العشرين وحتى سنة ٢٠٠٨، أي السنة السابقة لتسجيل هذه الرسالة، باعتبار هذه المرحلة مرحلة ازدهار الرواية النسوية، واتساع حضور الروائيات على الساحة الأدبية، وذلك من خلال أربعة عشر نموذجا من النماذج الروائية هي: "مسك الغزال" لحنان الشيخ ١٩٨٨، و"السجينة" لمليكة أوفقير ٢٠٠٠، و"المتمردة" لمليكة مقدم ٢٠٠٤، و"الآخرون" لصبا الحرز ٢٠٠٦، و"بنات الرياض" لرجاء الصانع ٢٠٠٦، و"عين الهر" لشهلا العجيلي ٢٠٠٦، و"نساء وآنسات" لخولة القزويني ٢٠٠٦، و"خارج الجسد" لعفاف بطاينة٢٠٠٧، و"دنيا" لعلوية صبح ٢٠٠٧، و"الحافيات" لدينا سليم ٢٠٠٨، و"نساء المنكر" لسمر المقرن ٢٠٠٨، و"نون" لسحر الموجي ٢٠٠٨، و"تاء الخجل" ٢٠٠٣ و"اكتشاف الشهوة" ٢٠٠٦ لفضيلة الفاروق.

أما فكرة هذه الرسالة، فقد راودتني أثناء مطالعتي لرواية "الآخرون" لصبا الحرز، في وقت تزامن معه مطالعتي لرسالة الدكتورة نبيلة السيوف "قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربية"، فلفت كلا الكتابين نظري إلى قضايا كثيرة صمتت المرأة عنها طويلا، ثم عادت وتطرقت إليها، نتيجة للانفتاح الثقافي في عصرنا، فقررت اختيار الموضوع التالي؛ لعلاقته الوثيقة بما قرأت، وهو (تحولات الصمت في الأدب النسوي).

فعرضت هذه الفكرة، وهذا العنوان على مشرفي الدكتور مصلح النجار، وبعد مداولات عدة معه وإبداء للآراء وتوسيع للأفق، تمخض عنوان هذه الرسالة الذي اقترحه عليّ مشرفي "المقدّس والمدنّس في الرواية النسوية العربية"، ولقي قبولاً طيباً لديّ، فكان أن أعدّت هذه الرسالة.

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي مسباراً يكشف المقدس والمدنس في الخطاب النسوي في الرواية العربية، ويتم من خلاله وصف المدنس والمقدس الذي مارسته الكاتبة، في إطار الدراسات الثقافية، وذلك من خلال فحص النصوص التي تطرقت للمقدّس والمدنّس؛ لمحاولة فهم الدوافع والأسباب التي كانت وراء تناول الروائية لهما. وتوزّعت الدراسة قائمة على: مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة.

وقف التمهيد عند تناول مفهومي المقدّس والمدنّس ونظرة المجتمع لهما، وبيان علاقتهما بالرواية النسوية العربية، من أجل ذلك تناول تعريف المقدس والمدنس وعلاقته بالأدب النسوي، ومن ثم تعريف الأدب النسوي، ومراحل تطوره في الأدب العربي، والأيقونات التي تناولتها كل مرحلة من المراحل حتى وصلت الرواية النسوية إلى كسر نسق التقديس والتدنيس وقلب ميزانيهما.

أما الفصل الأول من الرسالة فتناول الجانب السياسي، وانضوت تحت هذا الفصل القضايا السياسية التي تناولتها الروائية، فكان أغلب طرحها يتركّز حول نقد السلطات السياسية الدينية مثل: هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وجماعة الإنقاذ الإسلامية، والجماعات الأصولية المتشددة، وخلال ذلك حاولت الدراسة تلمس علاقة الدين بالسياسة؛ لمحاولة الكشف عن جوانب مساس السياسي بالديني. كما درس هذا الفصل الطائفية الدينية وانعكاساتها على الروائية، هذا فضلاً

عن معالجة موضوع السجن السياسي الذي عانته الروائية فكتبت من خلال تجربتها الشخصية لترفض الظلم ولتعكس نضج مفهوم الحرية لديها.

أما في الفصل الثاني فتناولت الدراسة الجانب الاجتماعي، ودرست من خلاله تحولات المقدّس والمدنّس في نظر الروائيات العربيات من خلال مجموعة من المفاهيم هي: أولاً: الحجاب/ أزمة رفض، إذ درست فيه نظرة الروائية إلى الحجاب. ثانياً: مؤسسة الزواج: ودرست خلاله المشكلات التي تعانيها المرأة مع الزوج وداخل الأسرة التي أوقعت ظلماً من مختلف أطرافها: الأم، والأب، وأم الزوج، والأقارب. ثالثاً: عالم الحريم والجواري: ودرست تحت هذا العنوان صورة هذا العالم في أدب الروائية العربية، من واقع تجربة عبرت عن مشاعر الجواري، وكيفية التعامل معهن داخل قصر ممتلكهن، لتعكس صوراً مختلفة من صور اضطهاد المرأة. رابعاً: قضايا مجتمعية مرفوضة لدى المرأة: ودرست من خلاله ما ترفضه المرأة من عادات وتقاليد وممارسات مجتمعية، من شأنها تقييد المرأة والتقليل من احترامها وسلب كرامتها وشرفها.

أما الفصل الثالث فتناول دراسة القضايا الأخلاقية التي ناقشتها الروائية، واعتدت فيها على ناموس أو عرف يخصّ المجتمع أو الدين، والتي تركز جلها على العلاقات الجنسية غير المشروعة أو المشاهد المكشوفة في الرواية، أو الرغبات المحرمة والشذوذ الجنسي. وهي تدرس في هذا الباب واقع تناول الروائية مثل هذه الموضوعات، مع التساؤل فيما إذا كان لغاية فنية وأدبية، أم أنه جاء لصدم المخيلة العربية التي اعتادت قمع المرأة وتكبيلها، وذلك من خلال التحرر والانفتاح بالطرح واستعمال أحدِّ الأسلحة انفتاحا، ألا وهو الجنس، الذي يُرفض الخوض فيه من خلال الدين والمجتمع. ومن ذلك رواية "دنيا"، التي تتوسع فيها كاتبتها "علوية صبح" في طرح المشاهد الجنسية المكشوفة، حتى تعرض للشخصية الواحدة غير مشهد جنسي دون أن تتحرى في ذلك غاية واضحة.

أما في الفصل الرابع فتناول المقدّس الصوفي بوصفه مقدسا من مقدسات المرأة، فتناول مفهوم التصوف، والتعريف ببعض المتصوفة، ودور المرأة العربية في حركة التصوف في الأدب العربي القديم. كما درس التصوف بصورتين: الأولى كانت عرضا لنموذج تصوف إسلامي درست من خلاله أيضا تمظهرات التصوف الإسلامي في النص الروائي، ودوافع الروائية إلى توظيف هذا النوع من التصوف. أما الثانية فكانت عرضا لنموذج تصوفي غير إسلامي تحت عنوان "التصوف الفرعوني" تم من خلاله تناول تمظهرات التصوف الفرعوني في النص الروائي، ودوافع الروائية إلى توظيف هذا النوع من التصوف. أما خاتمة الدراسة فتناولت أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وتتوخى هذه الرسالة أن تكسب أهميتها من خلال محاولة فهم ما تحاول الروائية العربية الوصول إليه من خلال التطرّق إلى المقدّس أو المدنّس في رواياتها، وجعله بناءً فعالاً في الكتابة.

فرضية الدراسة ومشكلاتها:

لا بد لكل جهد عملي من فرضية يصدر عنها ويحاول دراستها؛ لإيجاد نتائج مناسبة تصدر عنها، أو عرضها بما يسلط الضوء على أهم أسئلتها. وتنطلق فرضية هذه الدراسة من الفكرة الآتية: نزوع الأدب النسوي إلى التطرّق إلى المقدسات لاختراقها، ونزع حجاب القدسية عنها، والاتجاه إلى المدنسات الدينية والعرفية؛ لرفعها من مرتبة المدنس إلى مرتبة المقدس، لذلك كان هذا الجهد البحثي؛ للإجابة عن الأسئلة الآتية:

١- ماذا كتبت الروائية العربية في أدبها وعدّ مدنّساً؟ حيث إن المدنّس بأشكاله كافة خروج على المقدس. وما إطلاق المعيار والمرجعية أو نسبيّتهما التي نحتكم إليها للحكم على المدنّس بأنه مدنّس، في حين قد لا يراه بعضهم مدنّساً؟.

٢- لماذا كتبت الروائية العربية في هذا المجال؟ وتسعى الدراسة للكشف عن الدافع الذي انطلقت منه الروائيات في كتابتهن.

٣- كيف طرحت الروائيات المقدس في كتابتهن؟ وهل جاء مستقلا عن المدنس؟

٤- ما القضايا التي قدّستها الروائيات؟ وما القضايا التي عددنها مدنّسة؟ وهل طرحت من القضايا ما حافظت به على قدسية الأشياء أو دنسها، دون أن تتدخل فيها برأيها وتغير مجرى التقديس والتدنيس فيها؟

الدراسات السابقة:

لا بد لكل جهد علمي حديث من الانطلاق من جهد سبقه، وبناءً على ذلك أذكر بعض الدراسات السابقة التي اعتمدت عليها الدراسة، وهي تتوزع على ضربين: الضرب الأول يتعلق بالمقدس والمدنس مثل: "المقدس والمدنس" لمرسيا إلياد، و"المقدس والحرية" لرفيق حبيب، و"الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكرة" لعلي حرب، و"السياسة بين الحلال والحرام" لتركي الحمد، و"الطوطم والحرام" لسيجموند فرويد، و"الجسد والصورة والمقدس في الإسلام" لفريد الزاهي. والضرب الثاني يتعلق بالرواية النسوية مثل: "تمرد الأنثى" لنزيه أبو نضال، و"مئة عام من الرواية النسائية العربية" لبثينة شعبان، و"قضايا المرأة بين الصمت والكلام" لنبيلة السيوف، و"الرواية النسوية العربية المعاصرة" لرفقة دودين، و"الستائر المخملية: الملامح الأنثوية في الرواية السورية حتى عام ٢٠٠٠"

لمحمد قرانيا، و"محرمات قبلية: المقدّس وتخيلاته في المجتمع الرعوي روائيا" لميرال طحاوي. وغير ذلك من الدراسات السابقة التي تتوافر أسماؤها في ثبت المصادر والمراجع.

وقد جاءت الدراسات في الضرب الأول متناولة للمقدس والمدنس، الحلال/ الحرام، في جوانب عديدة، منها: الدينية، والسياسية، والفكرية، والأخلاقية، والأسطورية، وقلما بحثت عن هذه الثيمات داخل الأدب. أما الضرب الثاني، فقد ركز اهتمامه على ظهور الأدب النسوي، ومعالجة مفهومه وقضاياه، ومراحل تطوره، بعيدا عن تلمس مواضع التقديس والتدنيس فيه. فجاءت هذه الدراسة في محاولة لدمج الضربين معا، من خلال البحث عن ثيمات التقديس والتدنيس داخل الأدب النسوي العربي، والتركيز على صور توظيفها وورودها.

وبعدُ، فإن هذه الرسالة لم تقف إلا عند نماذج من الأدب النسوي، فإن وفقت فبفضل من الله، وإن قصّرت فإنني أرجو من الله أن يغفر زلّتي. وأسألك اللّهم ألّا تكلني إلى نفسي فيما أكتب، وأسألك اللَّهم أن تجنِّبني فتنة الركون إلى هوى النفس، وفتنة الخضوع لأمزجة الناس وأهوائهم، وأسألك اللّهم أن تجعل رضاك عني قصارى ما تطمح إليه نفسي في كل ما يصدر عني من أقوال وأفعال.

الباحثة

تمهيد

١- **المقدّس والمدنّس:**

ذكرت المعاجم العربية لفظة "قدس" في معان تدور حول التطهير والتبريك؛ فقد ورد في معجم تهذيب اللغة: "قدس: قال تعالى "ونحن نُسبــِّحُ بِحَمدكَ ونُقدِّسُ لك" البقرة/٣٠، أي نطهر أنفسنا لك، وكذلك نفعل بمن أطاعك، نقدسه، أي نطهره"[١]. وأيده في ذلك ابن منظور في لسان العرب فقال: "التقديس: التــَّطهير والتــَّبريك. وتقدَّس أي تطهَّر... والمقدَّس المبارك"[٢].

وعكس ذلك جاء الدَّنَسُ، "والدنس في الثياب: لَطْخُ الوسخِ ونحوه، حتى في الأخلاق... وقد دَنِس يَدْنَسُ دنَساً فهو دَنِسٌ: توسَّخ. وتدَنَّس: اتــَّسَخَ... ودَنــَّس الرجل عِرضَه إذا فعل ما يشينه"[٣].

يشير المفهومان السابقان لغويا إلى أن التقديس هو تطهير الشيء وتبريكه، وعكسهما المدنس الذي يعني توسيخه. والمُقدَّس والمُدنَّس مشتقان يدلان على من أو ما وقع عليه فعل التطهير والتبريك، أو فعل التوسيخ.

وتورد الناقدة ميرال طحاوي تعريفاً للقدسي، على أنه "الشيء الوحيد الذي يمكن تأكيده... بأنه ما يتعارض مع المدنّس"[٤].

---

[1] أبو منصور الأزهري، معجم تهذيب اللغة، ٢٠٠١، دار المعرفة، لبنان، المجلد الثالث، مادة "قدس".

[2] أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ١٩٩٧. دار صادر، بيروت، المجلد السادس، مادة "قدس".

[3] المصدر نفسه، مادة "دنس". وانظر: تهذيب اللغة، مادة "دنس".

[4] ميرال طحاوي، محرمات قبلية: المقدس وتخيّلاته في المجتمع الرعوي روائيا، ٢٠٠٨ المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٤٠.

وبما أن المدنس خلاف للمقدس، فهما وجهان لقوة واحدة تتجلى "بوصفها مركز البركات أو بوصفها بؤرة لعنات"[١].

ويذهب مارسيا إلياد إلى أن المقدس يظهر بوصفه حقيقة غير طبيعية في النظام، يعبر عنه لغويا بالمخيف أو العظيم والخيالي المتصل بالحياة الروحية الدنيوية للإنسان. لذلك فإن المجتمعات القديمة راعت العيش في المقدس؛ لأنه كان يعادل القوة والكينونة والخلود[٢]. وقد ظهر المقدس عند الإنسان القديم بوصفه ظاهرة غير طبيعية في النظام؛ لإيمانه بالخرافات والأساطير التي تشكل سماءً يحتمي تحتها.

ويذهب روبرتسن سميث إلى أن كلمة مقدس تعبر عن علاقة المحسوسات بالآلهة ورموزها، وبالتالي فعلاقته بالمحرّم –المدنس- تتمثل في الحرمة التي تفرض على الأشخاص والأشياء والأوقات التي يتم خلالها الاتصال بين البشر والآلهة، لذلك فإن كلمة "حرم" تمثل الحظر والتحريم المفروض على البشر في جوانب معينة[٣].

وترى ميرال طحاوي أن اختلاط القدسي بالحرام يعني "أن القدسي قد يتمثل في عدد من المحرمات أو الممنوعات. والفعل حرم في القرآن الكريم يجيء موازيا أو مناقضا للفعل "أحل" فالحرام هو المحظور، والحلال هو المسموح المباح"[٤]. فإذا كان المقدس هو عكس المدنس، فإن الأول قد يُعبّر عنه بمفردات منها: الحلال، والمباح، والمسموح. ويُعبّر عن الثاني بمفردات نقيضة

---

[1] ميرال طحاوي، محرمات قبلية، ص٤٠.

[2] انظر: مارسيا إلياد، المقدس والمدنس، ترجمة: عبد الهادي عباس، ١٩٨٨، دار دمشق، دمشق، ص١٦- ص١٧.

[3] انظر: روبرتسن سميث، محاضرات في ديانة الساميين، ترجمة عبد الوهاب علوب، ١٩٩٧، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص١٥٠- ص١٥٧.

[4] ميرال طحاوي، محرمات قبلية، ص٤٢.

للأولى هي: الحرام، والممنوع، والمحظور، والعيب، والمرفوض. وإن كانت المفردات السابقة غير مترادفة، إلا أنها تشترك في دلالتها على التحريم القطعي أو شبه القطعي، والإباحة المطلقة أو شبه المطلقة فيما لا يتجاوز المنظومات التي وظفت في سياقها هذه المفردات.

ولا تنتمي المحرمات إلى الدين وحده، فالمقدس "ليس الدين فقط وإن كانت جذوره دينية، وإنما يكمن المقدس حتى في عاداتنا اليومية واعتقاداتنا، وفي تفاؤلنا وتشاؤمنا، وفي النظم التي نحكم بها، وفي العلاقات ضمن العمل، وفي العائلة، وحتى في المؤسسة الزوجية، وفي البدهيات والمسلمات والحكايات"[١]. كما يكمن في كل ما ألزم به الإنسان نفسه، يطبقه بأفكاره وتصرفاته بطريقة ثابت أو شبه ثابت.

ما سبق يجعل المقدس كلَّ ما ثبت في المخيلة الدينية والشعبية للناس، واعتادوا عليه، فهو إذن "يعني "الثوابت"، إلا أن محاولة الشك فيها والتساؤل حولها، يعبر عن حالة اضطراب ورغبة في تغيير ثوابت الأمة. والاضطراب ينتج عنه حالة من التدنيس لهذه الثوابت، لا تنفي وجودها وإنما تحاول زعزعتها، وتراكم حولها قدرا من عدم وضوح الرؤية"[٢]. فالمقدّس/ ثابت دينيا وثقافيا في حياة المجتمعات، أما المتغير الديني والثقافي لدى هذه المجتمعات فيظهر بوصفه مدنّسا؛ لأنها لا تسمح بالتشكيك بثوابتها الدينية والثقافية.

والتساؤل هنا: ما علاقة المقدَّس والمدنّس بالرواية النسوية العربية؟

يقود استقراء النصوص في الرواية النسوية العربية إلى عالم من المحرمات –التابوهات- التي تمثلت في خروجها عن نسق المقدس، أو صيرورتها إليه، فالمقدس في الواقع يتمظهر عبر

---

[1] ميرال طحاوي، محرمات قبلية، ص٤٣.

[2] رفيق حبيب، المقدس والحرية، ١٩٩٨، دار الشروق، بيروت، ص١٨.

مسار سياسي اجتماعي أخلاقي، إلا أن المدنس/ المحرم كان له أبعد الأثر في تمظهرات المقدس في الرواية.

ويستدعي ذلك التعرف إلى الأدب النسوي من الداخل للتعرف إلى مفهومه، ومراحله التي تجلى فيها انقلاب القوى من مقدّس إلى مدنّس، ومن مدنّس إلى مقدّس.

٢ - الأدب النسوي:

عانى مصطلح الأدب النسوي الكثير من الرفض في الأوساط الثقافية، لتخصصه بجنس معين من المجتمع وهو النساء دون الرجال، مما يوحي بدونية المرأة، لذلك وجد أدب خاص بها لا يرقى لأدب الرجال، إلا أن الأدب لا يتخصص بجنس دون الآخر[١]. فالكتابة فعل إنساني، والأدب نص لا جنسويّ، لا هو بالذّكوري ولا بالنسويّ، تتمايز النصوص فيه عن بعضها بتميّز أسلوب وفكرة الأديب، لا بتَميّزِ جنسه.

وقد ظلّت المحاولات مستمرة لتثبيت هذا المصطلح، وتعريفه تعريفا دقيقا، لما يحمله من خصوصية في الطابع والهوية، وهذا ما رأته سميحة خريس[٢] التي رفضت أن تعده بعض الكاتبات سبّة أو دونية، فهي تقول "نعم هناك خصوصية، وهي خصوصية لا ترتبط ميكانيكيا بزيادة موهبة

---

[1] بإمكان القارئ الاطلاع على مصادر النسوية ومراجعها، فالعديد منها يشير إلى رفض الأوساط الثقافية الأدبية والنقدية لهذا المصطلح، وأسباب هذا الرفض. ولا ترغب الباحثة أن تثير إشكالية المصطلح في هذا السياق. ومن المراجع التى تناولت المصطلح كتاب: "خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة" لرفقة دودين.

[2] روائية وقاصة أردنية، تحمل درجة الماجستير في الآداب، وتعمل في مجال الإعلام. لها العديد من الأعمال الأدبية منها: مع الأرض ، ١٩٧٨، وأوركسترا ١٩٩٦ (مجموعات قصصية)، والروايات: "رحلتي" ١٩٨٠، و"المد" ١٩٩٠، و"شجرة الفهود: تقاسيم الحياة" ١٩٩٥، و"شجرة الفهود: تقاسيم العشق" ١٩٩٧، و"القرميّة" ١٩٩٨، و"خشخاش" ٢٠٠٠، و"دفاتر الطوفان" ٢٠٠٤، والصحن ٢٠٠٣، و"نارة" ٢٠٠٥.

الرجل ونقصان موهبة المرأة... ولا علاقة لها بالفروق البيولوجية والطبيعية بين الرجل والمرأة، إنها خصوصية تشبه اختلاف شجرة عن شجرة. كما تحمل في جوهرها تشابه الشجر وانتماءه إلى جنس واحد وعنصر واحد. إنها خصوصية تتعلق باختلاف الظروف التي تكتب المرأة في ظلها عن ظروف الرجل"[١].

وانطلاقا من خصوصيته تبلور مفهوم الأدب النسوي، فعرفته الناقدات الغربيات مثل ماري إيجلتون Mary Eagliton بأنه "الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذاتي الخاص بالمرأة ، بعيدا عن تلك الجوانب التي اهتم بها الأدب لعصور طويلة خلت"[٢].

وأضافت إلين شوالتر Elen Showalter أنه الأدب "الذي يكشف بوضوح عن اهتمامات المرأة بذاتها... ففيه نجد توجّهاً واضحاً لإبراز ذات الأنثى لدى المرأة غير وجلة، ولا هيّابة من التقبل السلبي"[٣]. فهي لا تهتم بكيفية تلقي أدبها، وإنما بمدى تعبيرخ عن ذاتها وقضاياها.

أما إيلين مور Ellen Moers فتعرفه أنه "الأدب الذي يستطيع أن يكون مظهراً من مظاهر الحركة النسوية العالمية... التي أدت إلى ظهور أعمال أدبية جيدة اتخذت من حقوق المرأة، ومطالبها بالمساواة مادة أساسية للبحث"[٤].

لقد سعت الناقدات النسويات في الغرب إلى تأكيد تجربة المرأة الأنثوية لتكون معلماً بارزاً من معالم الأدب النسوي، وشرطاً من شروط الكتابة التي تسهم في مساعدة الناس على فهم نظرة

---

[1] سميحة خريس، الخصوصية النسوية وتجلياتها الإبداعية: تجربة جواهر الرفايعة، مجلة أفكار، عدد١٢٧- ١٢٨، ص١٧٤، (١٩٩٦)، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية.

[2] إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، ٢٠٠٧، دار ورد الأردنية، عمان، ص٣.

[3] المرجع نفسه، ص٣.

[4] المرجع نفسه، ص٤.

المرأة إلى الأمور واختلافها عن نظرة الرجل، ونتيجة لذلك اختلاف أفكارها ومشاعرها تجاه الأشياء المهمة وغير المهمة[١]. ففي كتاب "النظرية الأدبية النسوية" لإيجلتون "يلحظ القارئ أنه يحتوي مجموعة من الاقتباسات لأبرز النصوص المتعلقة بهذا المصطلح الإشكالي، ويستطيع من خلال هذه الاقتباسات تلمس أبرز ملامح الأدب النسوي من وجهة نظر أصحاب هذه النصوص، وهو ما يمكن إجماله فيما يأتي: الاعتماد بالموثوقية Authenticity، والاعتقاد بضرورة الكشف عن هوية أنثوية حقيقية، وترديد مجموعة من المصطلحات عبر هذه الاقتباسات من قبيل: الحقيقة Truth، والتجربة Experience، وواقعي Realistic، وهوية Identity، وأصيل Authentic"[٢]. إذ إنّ هذه المصطلحات جميعها تعبر عن تجربة الأنثى الخاصة.

ورغم وجود هذه المصطلحات فيما يكتب الرجل، إلا أنها اصطبغت بصبغة جندرية أو جنسوية في الأدب النسوي، باعتبار هوية المرأة تختلف عن هوية الرجل، والتجربة التي تخوضها المرأة مختلفة عن تجربة الرجل، وإن كان السياق الذي خاض فيه كلاهما التجربة واحدا، إلا أن الاختلاف ينبع من كيفية التلقي للتجربة، والتعامل معها.

وفي الوطن العربي، تعرض النقاد أيضا إلى تعريف الأدب النسوي؛ فجورج طرابيشي يجد أنه يختلف عن الأدب الذي يكتبه الرجل بأن محوره الذات، وهو زَخِمٌ بالمشاعر والأحاسيس التي تكسبه جماليته[٣]. في حين يذهب إبراهيم خليل إلى ما ذهبت إليه ماري إيجلتون، ويعرفه بأنه "الأدب

[1] رزان إبراهيم، النسوية في الأدب والنقد، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، عدد١، ص٢٣، (٢٠٠٨)، عمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية.

[2] المرجع نفسه، ص٢٣.

[3] جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، ط٢، ١٩٨١، دار الطليعة، بيروت، ص١٠.

الذي يعبر بصدق عن الطابع الخاص لتجربة الأنثى، في معزل عن المفاهيم التقليدية، وهو زيادة على ذلك، الأدب الذي يجسد خبراتها في الحياة"[1].

وتذهب نازك الأعرجي إلى أن الكتابة النسوية هي "أن تكتب المرأة من منظار نسوي، أي من منظار نسقية صراعها مع الآخر، ومن خلال: تمرد نسوي وجودي يستدعي تحولا في إيديولوجيا المجتمع تجاه خصوصية نسوية لافتة للنظر، تفرضها حركة نسوية إنسانية داخلية، تتجه بقوة نحو حرية الإبداع؛ فتؤسس دورا للمرأة في الثقافة الذكورية، ومن ثم لا بد من أن ينتج تهديدا فعليا لهذه الثقافة المهيمنة، وأيضاً تحقيقاً لخصوصية كتابة المرأة، وحينها نجد اتجاهاً ثقافياً مغايراً، يتضمن تحولاً ثقافياً يتجاوز مركزية الأدب والنص والنقد والأشكال الأحادية"[2]. فهذه الكتابة تسعى إلى تبديل أفكار المجتمع؛ للنظر إلى إبداع المرأة وخصوصيته، وعدم تمركزها حول ما ينتجه الرجل فقط.

في حين أن غالي شكري عندما يعرف الأدب النسوي يفرق بين النسائي والنسوي فـــ "الخطاب النسائي عنده يدل على الأعمال والإبداعات التي يبدعها الرجال والنساء معا، وتقف مع المرأة وتعالج قضاياها وأحوالها وتاريخها وسبل تحررها، أما الخطاب النسوي فيدل عنده على الأعمال الإبداعية التي تنجزها النساء فقط"[3]. وهو بهذا لا يعرف الأدب النسوي، وإنما يميز الهوية الجنسية لكاتب الأدب النسوي. ذلك أن مصطلح الأدب النسوي يرتبط في الذهن بدلالتين: "الأولى:

---

[1] إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، ص٣.

[2] نازك الأعرجي، صوت الأنثى: دراسات في الكتابة النسوية العربية، ١٩٩٧، دار الأهالي، دمشق، ص٥- ص٣٦.

[3] إلهام طه حسين ومصلح النجار، بحث بعنوان "الأدب النسوي والنقد النسوي: التجربة الأردنية"، ضمن كتاب الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الكولونيالية، وقائع المؤتمر الثالث للبحث العلمي، ٢٠٠٨، الدار الأهلية للنشر- بيروت، والجمعية الأردنية للبحث العلمي- عمان، ص١١١.

أدب تكتبه المرأة بصرف النظر عن موضوعه، وعن الكيفية التي جرى بها تصوير المرأة، وهو ما يعرف "بأدب المرأة" أو أدب النساء Women’s Writing. والثانية: "الأدب النسوي" ويعني الكتابة من وجهة نظر نسوية"[١].

وتذهب رشيدة بنمسعود إلى أن الأدب النسوي يتمثل في أن تصوغ المرأة كتابتها بشكل مختلف عن الرجل، منطلقة من علاقتها بجسدها الذي يختلف في تكوينه عن تكوين جسد الرجل، وأن تعمد إلى إظهار جسدها بشكل مغاير عن جسده[٢].

إذن فالأدب النسوي: هو ما تكتبة المرأة في ظرف يختلف عن ظرف الرجل الاجتماعي، معبرة به عن تجربتها الذاتية الحياتية، مبرزة خلالها نظرتها المختلفة للأمور، ومشاعرها تجاهها وتجاه جسدها.

كان أول ظهور للأدب النسوي بوصفه أدبا مستقلا في الغرب، وكان ظهوره "وثيق الصلة بحركة التحرر النسائية، فقد طورت الحركات النسوية (feminism) أشكالا من المشاركة النسائية الخاصة بها، حين دعت هذه الحركات في بداية القرن العشرين إلى إتاحة الفرص المناسبة لتعليم المرأة؛ معتقدة أنه سيؤدي إلى تطوير وضعها الاجتماعي"[٣]. إلا أن الكتابة النسائية كانت قد ابتدأت منذ القرن الثامن عشر، ولكنها لم تكن ظاهرة ومستمرة لأن التاريخ كان من حظ الذكور، وليس ثمة تاريخ حظ نسوي، فالقليل جدا كان معروفا عن النساء، ولم يكن بالإمكان رؤية أجيالهن إلا أشباحا[٤].

---

[1] إلهام طه حسين ومصلح النجار، الأدب النسوي والنقد النسوي، ص٩٤.

[2] انظر: رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف، ٢٠٠٢، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص٨٠.

[3] نبيلة السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربية، رسالة ماجستير، ٢٠٠٢، الجامعة الأردنية، الأردن، ص١٩.

[4] انظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية (١٨٩٩- ١٩٩٩)، ١٩٩٩، دار الآداب، بيروت، ص٢٥.

بالإضافة إلى نأي المرأة عن ساحة الأدب الأنثوي تزلفا للأدب الرجولي، فليس في الإبداع "أنوثة"، وإذا ما ظهرت امرأة مبدعة فلا بد أن يشهد لها أحد الفحول مؤكداً فحولتها، فالفحولة لا يصلها إلا فحل، أما الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا زائدة، وعاجزة لا قادرة، وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحول[١].

تقول مرغريت فولر Margaret Fuller في كتابها "المرأة في القرن التاسع عشر"، إنّ مصطلح "نسوي" ظهر لأول مرة عام ١٨٠٤ بعد ظهور مصطلح "المرأة الجديدة" لدى الروائية سارة غراند Sarah Grand؛ لوصف النساء اللاتي يسعين للاستقلال ورفض قيود الزواج التقليدية[٢]. وبما أنهن أَردْن الاستقلالية فقد "اضطرت أولئك النساء إلى خوض معركة صامتة، ولكن بتصميم، على جهات عدة، وبما أن شيئا لا ينمو دون مخاض؛ فإنهن انتبذن بعض الوقت... لكنهن ذهبن لممارسة فنهن على أساس كان ما يزال غير ثابت، محاولات وضع لحمة لبناء إرث من الأدب النسائي المناصر في كثير من الأحيان للحركة النسوية، باستقلال عن الرجال. وقد عزفن عن اللجوء إلى الرواية العاطفية، ودخلن مباشرة في القضايا الإشكالية، محاورات في مسائل أكثر صلة بمجتمعاتهن، وعازفات – بشكل عفوي- عن الكتابة من أجل التسلية أو التلهية أو لإشباع شهوات جمهورهن الجنسية المكبوتة... ولكنهن على الأصح قمن بالتصدي للمشكلات الجدية والحيوية والمزعجة التي ابتلي بها جنسهن وحياتهن"[٣]، لقد التجأت النساء إلى الأدب، فركز أدبهن على "هجر الرجال

---

[1] انظر: عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ١٩٩٩، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص١٢- ص١٣.

2 انظر: عز الدين المناصرة، النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي، ٢٠٠٥، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ص٢٩٤.

[3] ليزا سهير وأخريات، تقاطعات الأمة والمجتمع والجنس في روايات النساء العربيات، ترجمة: فيصل بن خضراء، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، القاهرة، ص٢٨.

ومعاداتهم، وخلق تجمعات نسائية مستقلة"[1]. لقد كانت الكتابة بالنسبة لهن "إحدى وسائل البحث عن المكانة الاجتماعية أو امتيازاتها، فأن تكتب يعني أيضا أن تزعم لنفسك بالمكانة التي تجعلك جديرا بأن تقرأ"[2].

إلا أن سمير اليوسف رأى أن اكتساب الكتابة للصفة النسوية في مصطلح "الكتابة النسوية" قد جاء "من إصرار الكاتبات على أن يكنَّ موضوعا لا ذاتا، حتى تلاشت هذه الذات وأصبحت كل النساء امرأة في جوهرها، لذلك اختصرت المرأة وموضوعاتها في صيغة شائعة هي "المرأة الضحية"، ضحية الرجل الأب والأخ والزوج والمجتمع"[3]. وقد شاعت هذه الصيغة بعد أن استخدمت كيت ميلت Kit Mylt في كتابها "السياسات الجنسية Sexual Policies "مصطلح البطريركية "حكم الأب" لتصنيف سبب اضطهاد النساء. فالبطريريكية تجعل الأنثى تابعة للذكر أو يتم التعامل معها كذكر دوني، والقوة تمارس بشكل مباشر أو غير مباشر في الحياة المدنية والعائلية لتقييد النساء"[4]، إلا أن النساء كنَّ موضوعا قُدم بذاتية ورؤية مختلفة في كل مرة، وإن توحدت الموضوعات في رفض السلطة البطريركية، حتى جمعت المرأة في كتاباتها بين الموضوع والذات.

في الوطن العربي كان تاريخ المرأة العربية يختلف تماما عن تاريخ المرأة الغربية، ففي حين نادت حركات نسوية بتحرير المرأة في الغرب، لم تكن هذه الحركات معروفة عند العرب، ولم يستعمل مصطلح الحركات النسوية "حتى بداية ١٩٢٠، وكانت هذه الحركات مرتبطة مع الوطنيين

---

[1] بثينة شعبان، المرأة العربية في القرن العشرين، ٢٠٠٠، دار المدى، سوريا، ص٨٥.

[2] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ١٩٩٦، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ص١٠٦.

[3] سميحة خريس، الخصوصية النسوية وتجلياتها الإبداعية، ص١٧٨.

[4] بيتر ويدوسون ورامان سلدن، النظرية النسوية، ترجمة: محمد نور النعيمي، مجلة أفكار، عدد ١٥٩، ص٢٥، ٢٠٠١، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية.

العرب الذين جعلوا الأولوية الأولى هي التحرر من الاستعمار والسيطرة"[1]، فنادى "رجال الدين والأدب والفكر أمثال رفاعة الطهطاوي، وقاسم أمين، والشيخ الغزالي والغلاييني والرصافي... وغيرهم كثيرون بتحرير المرأة من الجهل والقيود والوأد الاجتماعي، بوصفه مشروعا وطنيا لا بد منه من أجل بناء الوطن وحريته واستقلاله"[2]. وقد نشأت في ذلك الوقت توأمة بين الأيديولوجيات السياسية والنسوية التحريرية، فخرجت النساء متظاهرات، وعقدن المؤتمرات، ودعون إلى إعطاء النساء حقوقهن الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المساوية للرجال[3]. فكانت الدعوات النسائية نابعة من "قلب الحركات الوطنية، وعدت مساواة المرأة وإطلاق طاقاتها الكامنة واجبا وطنيا يسهم في بناء الوطن وازدهاره"[4].

وقد كانت ماريانا مراش، وهدى شعرواي، وزينب فواز، وعائشة التيمورية، من الرعيل الأول الذي أسهم في المناداة بتحرير المرأة ومساواتها مع الرجل[5]. فكانت أول رواية نسائية عام ١٨٨٥ "نتائج الأحوال" لعائشة التيمورية، تلتها بعد ذلك أليس البستاني[6] عام ١٨٩٣[7]، ورواية زينب فواز "حسن العواقب" الصادرة عام ١٨٩٩. عالجت فيها فواز المناخ السياسي الذي عاصرته، وتأثيره على العلاقات الاجتماعية من تنافسات وتسابق إلى السلطة. وقدمت معالجتها من وجهة نظر نسوية ذاتية متقدمة على الحوارات الغربية، حين جعلت المرأة فئة جديرة بالمساواة الاجتماعية، فعد

[1] نبيلة السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام، ص١٩.
[2] بثينة شعبان، المرأة العربية في القرن العشرين، ص٣٥٣.
[3] انظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص٦٨.
[4] بثينة شعبان، المرأة العربية في القرن العشرين، ص٢٥٣.
[5] انظر: المرجع نفسه، ص٢٥٣.
[6] لم أعثر في المراجع التي بحثت فيها عن اسم الرواية المعنية، ولكن أظن أن الحديث كان عن روايتها "صائبة".
[7] انظر: نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية، ٢٠٠٤، دار الفارس، عمان، ص٢٦٩.

عملها جزءا من نضال النساء في العالم[1]. ورواية "بديعة وفؤاد" لعفيفة كرم ١٩٠٦ التي تناولت "العلاقة بين الهوية الثقافية والحداثة، ومحاولة خلق علاقة بين الاثنين دون تجاهل إحداهما... وفي معالجتها للعلاقة بين الغرب والشرق ومكانة النساء في كل منهما، أظهرت الروائية معرفة دقيقة بثقافتها كامرأة عربية، وانفتاحا ذهنيا حيال الغرب وحيال ما يجب تعلمه منه، دون أن يصبح المرء إما محافظا منغلقا أو تابعا للعادات ونظم التفكير المستوردة"[2]. وهذا يدلل على امتزاج الشخصي بالسياسي في روايتها، فيما أظهرته من معرفة دقيقة بثقافتها، وطبيعة تعامل كل من الشرق والغرب مع المرأة.

كانت الكتابة في مراحلها الأولى عند الرائدات كتابة نسائية تاريخية ابتعدت فيها عما هو نسوي، وكانت ما تزال تشكل "جزءا صغيرا جدا من المنظومة الأدبية العامة التي كان الدور الرئيس فيها للرجال الذين غفل معظمهم عن إمكانات النساء، أو أنهم بكل بساطة افتقدوا الثقة بإمكاناتهن"[3]، فقد كانت لغة الرجل حتى ذلك الوقت هي اللغة المهيمنة على الكتابة، فهو من يسيطر على الخطاب[4]. اتضح ذلك عند الروائيات من خلال عناوين الروايات مثل: "الملك كورش" ١٩٠٥ لزينب فواز، و"بين العرشين" ١٩١٢ لفريدة عطية، و"أروى بنت الخطوب" ١٩٤٥ لوداد السكاكيني... وغيرهن كثيرات[5]. إلا أن الروائيات الرائدات عبر الكم الروائي التأسيسي "لا يتمتعن

---

[1] انظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية ، ص٣٧- ص٤٨.

[2] المرجع نفسه، ص٥٥.

[3] ليزا سهير، تقاطعات الأمة والمجتمع والجنس في روايات النساء العربيات، ص٣٠.

[4] انظر: بيتر ويدوسون ورامان سلدن، النظرية النسوية، ص٢٥.

[5] انظر: نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص٢٧٥.

برؤية ثاقبة فحسب، بل يختلفن مع الأنظمة الاجتماعية والسياسية، ويبدو اهتمامهن بالقضايا الوطنية واضحا، ولكن نهجهن السياسي استند إلى حقيقة أن الشخصي هو سياسي في النهاية"[١].

تقول رفقة دودين عن أدب المرأة في تلك الفترة "التزمت الكتابة النسائية في مرحلة التأسيس بأعراف وتقاليد الكتابة التي التزم بها جورجي زيدان والبستاني، وبخاصة في الدعوة إلى الأخلاق التقليدية والعادات، بما يدفع إلى الجزم بكون هذه الريادات نتاج ظروفها وواقعها، وهي روايات تاريخية وتعليمية، ولكنها تتمتع بقيمة فنية أكيدة تميز الرواية العربية في مراحلها المبكرة"[٢]. وهذا ما يعكس بوضوح الأيقونات التي كانت تناقشها كتابات المرأة في أدبها، فهي تاريخية، وتعليمية، وتبدي بوضوح مدى اهتمام المرأة بقضايا وطنها، مع التزامها بأعراف الكتابة وتقاليدها لدى جورجي زيدان والبستاني.

لقد كانت مشاركة المرأة في مجالات الحياة انطلاقا من إدراكها علات مجتمعها المرتبطة بها ارتباطا مباشرا بها أو شبه مباشر، وكانت الروائيات العربيات الأكثر إدراكا لهذه العلات التي "انبنت عليها مواقف هذه المجتمعات من النساء"[٣]. فكتبت لتكشف هذه العلات وتعبر عنها.

وبما أن الثقافة كانت "ثقافة الذكر (الأب)، أي ثقافة تتمركز على المذكر الذي يحكمها... وتنتظم بطريقة تهيئ هيمنة الرجل ودونية المرأة في مناحي الحياة كافة ومفاهيمها (الدينية والعائلية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والقانونية والتشريعية، والفنية والأدبية)"[٤]، فإن الكتابة النسائية

---

[1] رفقة دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة (ثيمات وتقنيات)، أمانة عمان، ٢٠٠٧، عمان، ص١٢٧.

[2] المرجع نفسه، ص ٧٢.

[3] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص٦٩.

[4] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط٢، ٢٠٠٠، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٢٢٣.

سعت إلى "تقويض الدوغما والمفاهيم المغلوطة وإلى تغيير مواقف الرجال الكاذبة حيال جنسهن... وعملت النساء على أساس أن تغيير الموقف الاجتماعي هو الشرط الأساسي لأي تغيير اجتماعي أو سياسي"[1]. فتغيير الفكر الاجتماعي، ينبني عليه تغيير شامل في البنية الفكرية السياسية والاقتصادية والدينية والثقافية للمجتمع.

ونتيجة للظرف الذي نشأت فيه حركات التحرر النسائية "تنوعت الأعمال الأدبية النسائية في موضوعاتها، فمنها ما التزم بالبعد الاجتماعي لقضية المرأة، ومنها ما كان مجرد وثيقة عداء ضد الرجل، ومنها ما اهتم بنقد القهر في المجتمع الأبوي الطبقي. وأطلق على هذه الكتابات مصطلح (النسوية) الذي يعني وعي المرأة لاضطهادها بوصفها أنثى ضعيفة وتابعة وبوصفها جنساً ثانياً"[2]. فعكست الرواية النسوية العربية المساواة بين الجنسين، وحررت صورة المرأة من كونها "جسدا أو "جنسا"، وسعت إلى تقويض "أعتى حلقة في نظام أبوي قمعي، وهو بنية العائلة التي حافظت على إخضاع النساء... ولم يقترحن إطلاقا العيش المنفصل عن الرجال أو حل العائلة، بل كن مصممات على تغيير المواقف، بحيث تتمكن النساء من نيل حريتهن، ولعب دورهن على قدم المساواة مع الرجال ضمن البنى القائمة"[3]. فكان التمرد على العائلة الخاضعة لسيطرة الأب، هو الوسيلة الأولى للتمرد على الذكر، والحصول على حريتها.

إلا أن مصطلح (النسوية) يمتد ليشمل كل ما كتبته المرأة انطلاقا من وعيها لاضطهادها إلى تعبيرها عن قضايا الأسرة من أمومة، وعطف، وتربية، وحتى القضايا الدينية والسياسية من منطلق تجربتها، وخبرتها بها.

---

[1] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص٦٩.

[2] نبيلة السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام، ص١٩.

[3] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسوية، ص٦٩.

لقد تمحورت نقطة الانطلاق والتنوير "في إضاءة الهاجس المركزي في روايات المرأة أساسا حول رغبة المرأة المحمومة في كسر القالب الذي وضعها الرجل فيه، أي صورة المرأة صورة الأم، والعذراء، والخادمة، والمومس"[1]. وكانت الانطلاقة الحقيقية في طرح قضايا المرأة في منتصف الخمسينيات مع صدور روايتي ليلى بعلبكي "أنا أحيا" ١٩٥٨، و"أيام معه" ١٩٥٩ لكوليت خوري التي ظهرت، كما يقول نزيه أبو نضال، كقضية جنسية شأنها الدفاع عن المرأة وهمومها وإشكالاتها[2]. فعدت رواية "أيام معه" لكوليت خوري أول صرخة جريئة قالت فيها قاطعة "لا" أمام الضغط والظلم[3]، و"تجرأت على طرح مواقفها ومشاعرها، مما أثار زوبعة كبيرة حولها"[4].

استخدمت ليلى بعلبكي وكوليت خوري "أسلوب الصدمة لضرب (التابوهات) والثوابت المعششة في الذهن السائد حول نظرة الرجل للمرأة، وفي المقابل طرح مسألة نظرة المرأة لنفسها وللرجل لتصويب هذه التشوهات التي أفرزها زمن التخلف والحريم"[5]. أي أن كتابتهما كانت تهدف إلى تغيير النظرة المشوهة للمرأة التي فرضتها الكنيسة والمجتمع، فكانت حريتهما في حرية جسدهما، فلينا فياض في رواية "أنا أحيا" لليلى بعلبكي، تذهب إلى ممارسة حريتها الجسدية، من خلال إهمال أناقتها ولباسها، والتدخين وقص الشعر الطويل الذي يحبه أهلها.

---

[1] نزيه أبو نضال، ورقة عمل في خصوصية الإبداع النسوي، ص٢٢٠.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص٢١٦.

[3] باولاي كابوا، التمرد والالتزام في أدب غادة السمان، ترجمة نورا السمان و نيكل، ١٩٩٢، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص٦٢.

[4] نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص٢٧٧.

[5] المرجع نفسه، ص٧٦.

ولقد عبر نزيه أبو نضال عن المفهوم السابق للحرية، بقصور في الوعي النسبي، وليس في البيولوجي قياسا بالرجل[1]. "فعلى المستوى الإديولوجي كان هاجس الرواية هو تحرر المرأة الاجتماعي والسياسي والجسدي، والذكر بالطبع هو بالنسبة لها رأس القوى المعوقة التي تحول بين المرأة وحريتها... ولذلك فإن السمة الغالبة للرواية النسوية تأخذ شكل حرب ضد الرجل/ الذكر"[2]. في ذلك الوقت.

واللافت أن كلا من ليلى بعلبكي وكوليت خوري تكتبان بصيغة المتكلم فتكون تلك "المرة الأولى التي تعطي فيها روائيات عربيات بطلاتهن أدواراً متحدية غير تقليدية، ويسمحن لهن باستعمال ضمير "أنا"، والأكثر من ذلك أن وجهات النظر النسائية في هاتين الروايتين - "أنا أحيا" و"أيام معه" - قد شكّلتا للمرة الأولى المعايير الأساسية للقيم الاجتماعية والأخلاقية"[3].

وعلى الرغم من ذلك، فغالبا ما تم تهميش الكتابات النسائية بحجة أن "مخيلة النساء وخبرتهن محدودتان. ويردد النقاد الآراء ذاتها، بأن الكاتبات العربيات فشلن في الخروج من قمقم البيت والأطفال والزواج والحب في كتاباتهن، ونتيجة لذلك فقد فشلن في معالجة الاهتمامات الاجتماعية والسياسية لبلدانهن"[4]. إلا أن هذا يبتعد حقيقة عما أبدعته المرأة، فقد أثبتت الرواية النسوية العربية في بداياتها أنها قادرة على تناول الموضوعات الاجتماعية والأساسية، ومناقشتها في ضوء تصور الروائية وفهمها لها، وخير دليل على ذلك، ما ورد سابقا عن روايات الرعيل الأول من النساء.

---

[1] انظر: نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص٨٠.

[2] المرجع نفسه، ص ١٠.

[3] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، ص٩٨.

[4] المرجع نفسه، ص٢٣.

انطلق الحكم على كتابات المرأة من منظومة بطريركية تعاملت مع المرأة "بوصفها موضوعا لا ذاتا، الأمر الذي يؤثر سلبا على تقييم إبداع المرأة من ناحية، وتكريس صورتها المقولبة، وتزييف وعيها بذاتها، وإرغامها على تبني قيم الوعي البطريركي السائدة من ناحية أخرى. وتستخدم هذه المنظومة من بين وسائل أخرى، وسيلة "الموضوعية"، وهي وهم كبير لتأبيد الوضع "الطبيعي" القائم"[١].

والنسوية في الأصل مفهوم سياسي اعتمد في الرواية على مقدمتين أساسيتين؛ "تشير الأولى إلى أن التفاوت بين الجنسين هو أساس اللامساواة بين النساء والرجال، التي تعاني النساء بسببها من الظلم الاجتماعي المنهجي. وتشير المقدمة الثانية إلى أن اللامساواة بين الجنسين ليست نتيجة للضرورة البيولوجية، وإنما خلقتها البنية الثقافية للاختلاف بين الجنسين. وهذا المفهوم يزود النسوية ببرنامجها المزدوج: فهم الآليات الاجتماعية والسيكولوجية التي تشكل اللامساواة وتؤيدها، والسعي بالتالي إلى تغيير تلك الآليات"[٢]، لذلك جاء الخطاب النسوي خطابا مؤدلجا "يهتم بتصوير تجارب النساء اليومية والجسدية، ومطالبهن ووعيهن الفكري والذاتي والاجتماعي في إطار شرطهن الاجتماعي والاقتصادي والسياسي... وعكس نظرة المرأة لذاتها وللرجل ولعلاقتهما معا، وكشف عن الآلية التي يعمل بها المجتمع على ترسيخ الاضطهاد الجنسي، وازدواجية المعايير الحاكمة لحياة الجنسين"[٣].

---

[1] رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف: دراسة في كتابة النساء، ٢٠٠١، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ص١١.

[2] المرجع نفسه، ص٦.

[3] خليل شكري هياس، الخطاب النقدي العربي الأنثوي والبحث عن الهوية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد ١٠٣٢، تاريخ ٢٥/١١/٢٠٠٦.
http://www.awu-dam.org/esbou1000/1032/isb1032-010.htm

لقد احتاج الكشف عن آليات المجتمع الاجتماعية والسيكولوجية وتغييرها إلى تجاوزات عديدة؛ منها "مهاجمة أكبر المواقع التي انطلق منها (تابو) الكتابة وهو الجنس"[١]. ولقد احتاجت عمليات التجاوز والتغيير إلى "قرابين كثيرة، تم دفعها مع كامل استحقاقاتها على مساحة الإبداع النسوي... ذلك أن تتورط المرأة في الكتابة، يعني أن تتورط في جرأة البوح والتفصيل، وبخاصة إذا كان البوح مرتبطا بفك الحصار أو حتى إلغاء فكرة الذكورة المترفة في كثير من تفاصيل الحياة المرتجلة"[٢]. وأن تتورط المرأة في الكتابة يعني أن تتورط في بوح شيء من خصوصياتها، وأسرارها، حتى تعطي تجربة الكتابة صفة حقيقية بحكم التجربة الشخصية.

تقول شيلاتوبياس Chilatobias –ناقدة نسوية- في كتابها "أوجه النسوية": "إذا كان للنسوية أن تبقى خلال العقود التالية فلا بد من أن تكون مختلفة عما هي عليه الآن. والسؤال هنا ما هو الشكل الذي سيكون عليه هذا الاختلاف على وجه الدقة؟"[٣].

استطاعت الروائيات العربيات خلال القرن العشرين كسر حواجز فكرية متعددة "ولعل أهم مساهمة قدمنها، هي محاولة القضاء على الأحادية الفكرية التي ترى الأشياء بعين واحدة هي عين الرجل، أو تتكفئ على الذات دون رؤية الآخر، أو تلك الثنائيات الموروثة التي تفصل الدين عن السياسة، وعن الأخلاق وعن الاقتصاد والجنس وغيرها"[٤]. وكان الغضب سمة "لرد الفعل "النسائي" البيولوجي على "الأنثوي" الاجتماعي – الثقافي"[٥]؛ فالغضب هو "الدلالة الإيجابية الوحيدة للوعي

---

[1] رفقة دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص١٢٧.

[2] نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص٢٨.

[3] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص٩.

[4] نبيلة السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام، ص٤٢.

[5] رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، ص١٥٧.

النسائي"[1]. فأخَذتْ الروائيات العربيات النظرة الرجولية إلى الموقع الذي يردنه في كثير من كتاباتهن، وعملنَ على إعادة دمج الدين بالقضايا السياسية والأخلاقية والاقتصادية وغيرها، وقدمنَ تفسيرا لمشكلاتهن في ضوء مفاهيم دينية جديدة كفيلة –بالنسبة لهن- بتسويغ أفعالهن، وصبغها بصبغة شرعية.

أما بالنسبة لمراحل النسوية،، فقد ابتدأ تطورها في الغرب، إذ مرت النسوية الغربية في ثلاث مراحل لتصل إلى ما وصلت إليه، وقد صنفتها الناقدة البريطانية إلين شوالتر كما يأتي: أولا "Feminine" "المؤنث" وهي مرحلة تقليد الصيغ السائدة، وإضفاء صفات ذاتية على المعايير الفنية للتقليد السائد، وتفسيره للأدوار الاجتماعية... أما المرحلة الثانية "Feminist" "النسوي" فهي مرحلة احتجاج ضد المعايير السائدة والدفاع عن قيم الأقليات... وهناك المرحلة الثالثة "Fe-male" "الأنثوي" وهي مرحلة اكتشاف الذات والبحث عن الهوية"[2].

وقد أخذ كلا الناقدين صبري حافظ وهدى الصدة هذه المراحل وطبقاها على الكتابة النسوية العربية، وصنفاها وفقا للشكل الآتي: "الأنثوية" التي مثلتها رائدات الكتابة النسوية، ومن ثم "النسوية/النسائية" التي برزت فيها نوال السعداوي، أما المرحلة الأخيرة فهي كتابة "الأنثى" التي مثلتها سلوى بكر[3].

هذه المراحل كانت أكثر اتضاحا في النسوية الغربية، حيث امتدت الأولى من أربعينيات القرن التاسع عشر، عندما ابتدأت الكاتبات بالكتابة تحت أسماء ذكورية مستعارة مثل "ماري آن

---

[1] رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، ص١٥٧.

[2] انتصار محمد الطياري، النقد النسوي بين اضطراب المفهوم وفوضوية التنظير، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، ٢٠٠٦، جامعة اليرموك، إربد، ص١٠٥١. (وينظر للاستزادة: سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص١٩٩).

[3] انظر: ليزا سهير، تقاطعات الأمة والمجتمع والجنس في روايات نساء عربيات، ص١٠٨.

إيفانس" المعروفة باسم "جورج إليوت" حتى عام ١٨٨٠، وأمّا المرحلة الثانية فمن ١٨٨٠ حتى عام ١٩٢٠، والمرحلة الثالثة من عام ١٩٢٠ إلى وقتنا الحالي[١].

أما الوضع عند الكاتبة النسوية العربية فهو مختلف تماما، فمنذ بداية كتابتها وهي تكتب باسمها، وتطرح رأيها في القضية التي تريدها بجرأة، إلا أن معاداة الرجل كانت السمة الأساسية للمرحلة الأولى في الثقافة الغربية، في حين أن المرأة العربية كانت تصير أكثر عداء للرجل في كل خطوة تتقدمها في طريق تحررها من السلطة الذكورية. فإن تمثلت حرية المرأة في بداية النسوية بحرية الجسد، فقد باتت في الوقت الحالي تتمثل في حرية منح المرأة جسدها لأي إنسان تشتهيه بصرف النظر عن العلاقة التي تربطها به، وهذا يتجلى في الروايات محور الدراسة. ومثّل هذا ذروة العداء للرجل الذي ما زال ينظر إلى جسد المرأة على أنه ملكية خاصة بحكم الدين والمجتمع.

التفاوت الذي فرق بين مراحل كتابة المرأة الثلاث في الرواية، يتجلى في الأيقونات الرئيسة التي تناولتها كل مرحلة، وطريقة الكتابة؛ ففي المرحلة الأولى "كتابة المرأة/ الأنثوية"، رغم تناول النساء فيها قضايا سياسية، ووطنية، واجتماعية متنوعة، إلا أن موضوعاتها كانت "تقليدا لأدب الرجال في الشكل والمضمون؛ في محاولة الحصول على القبول في المؤسسة الأدبية، التي كانت قيمها من وضع الرجال"[٢].

---

[1] انظر: رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، ص١٤١.

[2] رفقة دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص٢٣.

أما المرحلة الثانية "الكتابة النسائية" فقد كانت "تتمحور حول فكرة البحث عن الذات الخاصة؛ وذلك بالتمرد على الترسيمات الأدبية التي وضعها الرجل وكرّسها، والبحث عن آفاق وأساليب جديدة ومتميزة، في محاولة لمغايرة الأسلوب التقليدي المرتبط بأدب الرجل عبر التاريخ"[1].

إن التساؤل الذي طرحته شيلاتوبياس عن وجه الدقة في التغير والاختلاف الذي سيطرأ على النسوية الغربية في العقود التالية، تمثل في الفرق الشاسع بين الموجتين الثانية والثالثة؛ فالنسوية "الموجة الثالثة/ الأنثى"، "مصطلح يفرض بالضرورة أمرين متلازمين: الاستمرار والتغيير في تلاحم وثيق"[2]، فالنساء لم يجدن فرقا بينهن وبين الرجال بل أصبحن مساويات لهم، ونلن حقوقهن كافة فلم يجدن "بأسا في التناقض، لأنهن نشأن وسط بنيات نسوية متنافسة فأصبحن يقبلن التعددية بوصفها أمرا مسلما به"[3].

الأمر ذاته انطبق على الرواية النسوية العربية. فنظرا لانتماء الرواية إلى زمن غير تقليدي من الناحية الاجتماعية، فلم تجد الروائية بأسا من نقل "العلاقات الاجتماعية من الواحد إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى المختلف، ومن الثابت المقدس إلى متحول لا قداسة فيه"[4]. لذلك أطلقت رفقة دودين على هذه المرحلة اسم "مرحلة الكتابة المتعددة"[5]. لأنها تكتب في نواح عديدة، تكتب عن الظلم الواقع على الذكر كما تكتب عن نفسها، إلا أنها في تجربتها الشخصية كانت تكتب دون مراعاة لاعتبارات القداسة في الرواية.

---

1 رفقة دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص٢٣.

2 سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص٨٨.

3 المرجع نفسه، ص٨٨.

4 فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص١٤٤.

5 انظر: رفقة دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص٢٣.

أصبحت الروائية العربية أكثر انفتاحا في المرحلة الثالثة للنسوية، فتجربة الكتابة هنا هي ""تحرر من" وهي الخروج على "غيتو" الجماعة، وخروج على "قيد" التقليد" و"قيد" الأنوثة الجامحة"[١]. وخروجها على "غيتو" الجماعة والتقليد والأنوثة، كان من خلال كسرها لتابو فُرِض عليها من قوى وسلطات خارجية، أو من وضع البشر أنفسهم على ما يُهيّأ ويخيل لهم، وهز عرش المقدس، من خلال طرح المحرّم، الذي "الناحية السلبية للمقدس"[٢].

يؤكد ذلك بوعلي ياسين حين يقول: "في مجتمعنا محرمان، لا يجوز التحدث عنهما إلا مع الأصحاب وبشكل مزاح، ولا تجوز دراستهما علميا، تحت طائلة عدم النشر أو المصادرة أو الملاحقة القضائية، أو نبذ الناس (المجتمع) للكاتب ومضايقته في شتى المجالات. المحرمان هما: الدين والجنس"[٣]. وهناك بعض المحرمات التي خرجت من إطار القواعد السلوكية لتكون بمنزلة تدابير وقائية للإنسان[٤]. وهذه المحرمات غير قابلة للجدال أو الخوض فيها.

ألا أن الروائية العربية لم تجد بأسا من مواجهة التحريم المفروض على الدين والجنس، وذهبت إلى النص لتمارس فيه حريتها التي فقدتها في المجتمع، ولمواجهة ما هو مسكوت عنه مجتمعيا في حق المرأة. وأخذت تبحث في الناقص، والمغمور، والمقموع، والمتمزق، وغير

---

[1] نبيلة السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام، ص٤٣.

[2] علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية: أنماطها السلوكية والأسطورية، ط٢، ١٩٧٨، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص١١٨.

[3] بوعلي ياسين، الثالوث المحرم: دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، ط٦، ١٩٩٦، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ص١٦.

[4] انظر: ميرال طحاوي، محرمات قبلية، ص٤٢.

المعرّف، وذلك بما يتناسب مع "إيقاعات جسد المرأة، لأنها توافق كل ما جرى طمره، وقمعه، وإسكاته"[١].

وفي تعبير الروائية العربية عن موضوعاتها، تماسّت لديها بعض المحرمات كالدينية والسياسية، أو الدينية والاجتماعية... إلخ، حيث جعلت الروائية "هتك المحرم" في روايتها، البناء الفعال الذي يدفع إلى النهايات القدرية فيها، مستخدمة لغة خاصة بها هي "لغة المرأة التي اكتسبتها من الطفولة، فلا يمكن لها –مثلا- البحث عن ذاتها، والكشف عن تجربتها الخاصة، وعن أسلوبها الذي يجسد وظيفتها التعبيرية، وعما لديها من جماليات مخبوءة، حتى هذا الزمن، دون هاتيك اللغة"[٢]، فكان لا بد للروائية لتحقق إبداعها بلغتها الخاصة من كسر التابو المفروض عليها والتحرر من حيائها وخوفها أثناء الكتابة، وتدنس بعض ما قدس في نظر المجتمع والسلطة الذكورية. وبالمقابل لا مندوحة لها من أن تحافظ على بعض المقدسات التي لم تر فيها تقييدا لحريتها، فأعلت من شأنها وحافظت عليها في أدبها، وقدست أخرى كانت قد دنست، وذلك وفق شرطها الفكري، ورغبتها في الحرية، أو تحرير المجتمع من الآفات التي تلقي بظلالها على المرأة دون اعتبار لكيانها.

[1] رفقة دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص٢٧.
[2] إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، ص٤.

الفصل الأول

الجانب السياسي

أ- سلطة الديني: الاستقواء السياسي على المجتمع.

ب- سلطة الطائفية (الحرب الأهلية في لبنان).

ج- المكان السياسي (السجن وتفتح قيم الحرية).

مدخل:

كانت الرواية، وما زالت، تعبر عن الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها، وشبكة علاقاتها. فهي في عصرنا الحالي، من أهم المدوّنات التي "يمكن من خلالها قراءة مجتمع ما، ففيها نقرأ المجتمع بتفاصيله وهمومه، نقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم، ونحاول أن نشير إلى مواضع الألم والخلل، ولا نلجأ إلى تجميل القبح أو الهرب منه، ولا نخاف من القضايا الساخنة أو الحرجة، إنما نلج إلى أعماقها، وإن يكن في أغلب الأحيان بطريقة غير مباشرة"[1].

وفي قراءة أي مجتمع، لا بد من الدخول إلى الزوايا المعتمة فيه؛ وذلك لتجليتها، ورفع الستار عنها. وتعد السياسة بتفاصيلها، وجوانبها المختلفة، من أهم الأمور التي عُمّـيت في المجتمع، وحجبت عن الشعب عامة حتى لا يخوضوا فيها. وذلك لأنها تقع ضمن دائرة الثالوث المحرم، وهو "الدين، والجنس، والسياسة". فكل بند من بنود هذا الثالوث، فرض عليه نوع من التقديس، بحيث يتعرض للعقوبة الإلهية أو الدنيوية كل من يتطرق لأحد هذه المواضيع.

إلا أن فن الرواية اجتاز كل المحرمات، فكانت الكتابة فعل هتك، وبخاصة تحت هذا الباب، فهي "فعل هتك للمقدس السياسي بشكل من الأشكال"[2]، ذلك أن "ذهنية التحريم السياسي... تجعل من قاعدة الحلال والحرام معيارا للفصل في كل شيء وأي شيء... إن ذهنية التحريم هذه قد أصبحت نمطا ذهنيا مشتركا بين كافة التيارات الفكرية والسياسية العربية، دينية كانت أم غير ذلك،

---

[1] نبيلة السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام، ص٣٠.

[2] ميرال طحاوي، محرمات قبلية، ص٧٢.

أي ...بنية عقل عربي، تشترك في آليات التفكير ذاتها، وإن اختلفت المقولات والأشكال التي تقدم بها"[1].

لذلك كان التعامل مع الواقع السياسي "غير القابل للإدراك بشكل مباشر، يتألف من عناصر مبعثرة نحرزها ونستشعرها بشكل بالغ الغموض، عناصر امتزجت في شبكة مبهمة، ترقد محرومة من الوجود ومن الحياة، ضائعة في مجموع غير متناه من الافتراضات والإمكانات، محبوسة تحت غلاف الظاهر، مخنوقة تحت ما سبقت رؤيته، تحت التفاهات والمواضعات. وكلما كان الواقع الذي يكشف عنه المبدع جديدا، غدا شكله شاذا وتوجب عليه أن يكون قويا لاختراق الستار السميك الذي يحول دون عاداتنا، ووعي كل الاضطرابات"[2]. فأن يعبر المبدع عما يرى يعني أنه كشف وجها جديدا ستّر، أو أحيط بهالة من الغموض، لذلك فهو بحاجة إلى قوة ذهنية وإبداعية تساعده على هذا الكشف، فكان أن اتجه الروائيون إلى "إنجاز الأعمال الإبداعية، بما فيها من رموز وإسقاطات للتعبير عما يريدونه"[3]؛ وذلك لمواجهة التحديات السياسية للأعمال الأدبية.

تنبئ التحديات التي تواجه النص الأدبي، بأن النص قد تأثر بنمط السلطة القائم، والوضع الاقتصادي والقضايا المطروقة في المجتمع، فإما أن يعبر عن الصراع السياسي بإسقاطات رمزية، أو بطريقة مباشرة، تبعا لتسلطِ السلطة القائمة، أو إعطائها حرية التعبير لأدبائها ومبدعيها.

---

[1] تركي الحمد، السياسة بين الحلال والحرام، ص٧٩.

[2] لوسيان غولدمان، مقدمة في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، ١٩٩٣، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ص١٧٧.

[3] عمار علي حسن، النص والسلطة والمجتمع: القيم السياسية في الرواية العربية، ٢٠٠٢، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة، ص٣١.

لكن التساؤل هنا: هل القيم التي تناولتها النصوص الأدبية "قيم إيجابية مثل الحرية والعدالة والمساواة والانتماء، أم قيم سلبية مثل الانفلات والإكراه والجور والتفاوت والاغتراب؟ وكيف عكست الرواية العربية في مضمونها وشكلها هذه القيم...؟ ولماذا تبنى الأدباء هذه القيم، وذلك في حال النظر إلى الأدب على أنه عالم مواز للواقع، أو إضافة إليه؟"[١].

لقد كانت الروائية العربية جزءا من مجموع الأدباء الذين ذهبوا إلى الكتابة في المحرم السياسي؛ وذلك في بحثها عن حريتها. فاهتمت الروائيات العربيات بالقضايا الوطنية، وتفهمن الوضع الذي تعيشه بلادهن، إلا أن "تهجهن السياسي يستند إلى حقيقة أن الشخصي هو سياسي في النهاية. وتختلف تقنياتهن عن تلك المستخدمة في الروايات التي كتبها الرجل"[٢].

وتذهب بثينة شعبان إلى أن روايات "الباب المفتوح" ١٩٦٠ للطيفة الزيات (مصر)، و"ثلوج تحت الشمس" ١٩٦٠ لليلى اليافي (سورية)، و"فتاة تافهة" ١٩٦٢ لمنى جبور (لبنان)، من أوائل الروايات النسوية العربية التي خاضت في السياسة، ومثلت "صحوة الوعي لدى النساء. فالنساء يحللن، وينتقدن الواقع الاجتماعي والسياسي، ويستحضرن رؤية جديدة تضع الأسس من أجل إعتاق كل من الرجال والنساء، ومن أجل البقاء السياسي، والازدهار المستقبلي للأمة العربية بكاملها"[٣].

تتناول رواية "الباب المفتوح" للطيفة الزيات أحداث قناة السويس، فيكون ما تقوله مخاطبة لاهتمامات حقيقية في العالم العربي؛ فما ينطبق على أحداث قناة السويس، ينطبق على العديد من الأحداث السياسية في العالم العربي[٤].

---

[1] عمار علي حسن، النص والسلطة والمجتمع، ص٨.
[2] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية، ص١٦٣.
[3] المرجع نفسه، ص١١٣.
[4] انظر: المرجع نفسه، ص١١٩.

وتعكس الزيات في روايتها العلاقة بين السياسي والشخصي، وعندها "وعي النساء التحرري وموقف الرجال الصحي من مساواة المرأة، هما إجراءان سياسيان حقيقيان لبناء مستقبل أفضل لبلد، يمكن فيه لكل من الرجال والنساء أن يتمتعوا بثمار المساواة والحرية. وتوضح الرواية إلى درجة كبيرة أنه يجب بناء الإنجاز السياسي على واقع اجتماعي صلب، يكون وضع النساء فيه ذا دلالة حاسمة"[١].

إن معالجة القضايا السياسية في الرواية العربية، والنسوية خاصة، تحديا "للممنوع"، الذي يتمثل في القيود المفروضة من قبل السلطات السياسية، فكانت الحرية في الأدب هي حرية مقاومة الممنوع الخارجي. إلا أن الكتابة النسوية وصلت إلى مرحلة تجاوزت فيها الممنوع، لتطرق أبواب "الممتنع"، وهو كل ما يتعلق بـــ"عوائق تتمثل في عادات الذهني، وآليات التفكير، وقوالب المعرفة... والحرية فيها تحرر من سلطة الأفكار ذاتها"[٢]، والانتقال إلى أدوات المعرفة، وآليات إنتاج الحقيقة وطريقة التعامل مع الأفكار، في مجتمع اعتاد على قولبة الذاتي قبل الخارجي.

فالروائية العربية انتقلت من الخوض فيما حرم عليها الاقتراب منه، وهو الممنوع، وفي اللغة "مَنَعَهُ الشيء، ومنه_ منعا: حرمه إياه"[٣]، وانتقلت إلى الخوض فيما تعذر عليها الخوض فيه بفعل عائق خارجي أو داخلي، وهو الممتنع، و"امتنع الشيءُ" تعذر حصوله"[٤]، وذلك بتجاوزها القيود التي فرضت عليها خارجيا إما من المجتمع أو السلطة السياسية نفسها، ومن ثم بإيمانها بقدرتها على التعبير عن قضايا مجتمعها السياسية، ومعالجتها.

---

[1] بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية، ص١١٩.

[2] علي حرب، الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكرة، ١٩٩٥، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص١٦٣.

[3] أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مادة "منع".

[4] المصدر نفسه، مادة "منع".

لقد نحت الكتابة النسوية منحى "بناء إمكانيات جديدة للتفكير تغير من شروط المعرفة، بقدر ما تتيح للواحد أن يفكر بطريقة مغايرة، أي أن يفكر فيما كان يستعصي على التفكير أو أن يقول ما لم يكن ممكنا قوله"[1].

لقد أخذت الكاتبة تنقد السلطات، في سبيل الحصول على حريتها، وتغيير نظرة المجتمع إليها، لكن ليست أي سلطة، إنما السلطات الدينية، التي غلب فيها الدين على السياسة، وأمسك بمقدراتها وواجهها، فكان ملاحقا للوضع السياسي، ويساعد على بقائه، مع الحفاظ على حيويته ونشاطه. والكاتبة في نقدها هذه السلطات تهدم النظرة التي قولبها الفكر العربي، لتحافظ على الدين، وفق آليات سياسية مقننة شرعا وعرفا.

وفي هذه الدراسة سيتم الوقوف على أبرز العناصر التي تمثلت في الجانب السياسي في الرواية النسوية العربية، وهي: سلطة الديني: الاستقواء السياسي على المجتمع، السلطة الطائفية (الحرب الأهلية في لبنان)، المكان السياسي (السجن وتفتح قيم الحرية).

أ- سلطة الديني: الاستقواء السياسي على المجتمع:

عرف أثناء تطور المجتمع الديني في العالم العربي، مجموعة من النماذج الاجتماعية-الإديولوجية، التي نظر إليها نظرة ثابتة، دائمة، غير متمرحلة تاريخيا، أي أنها لا تتغير بتغير المرحلة التاريخية التي تمر فيها.

ويعد النموذج الرسالي أحد هذه النماذج، حيث تأخذ جماعة أو حركة، مهمةَ إعادة نشر الرسالة الدينية في الجمهور العام المشترك مع السياسيين، من خلال إعداد المبشرين والواعظين

[1] علي حرب، الممنوع والممتنع، ص١٦٤.

الذين يشكلون حلقة يتواصل فيها الجمهور بالقدسي من خلال الدنيوي[1]، وفي هذه الأثناء يهيمن رجال الدين على المجتمع باسم الأديان.

هذا النموذج في المجتمع تمظهر بوصفه "سلطة دينية" ارتبطت بالسلطة على الجمهور، والارتباط بالسلطة جوهر ارتباط بثقافة قدسية فوق الجمهور وفوق التغيير[2]، أي أن هذه الجماعات شكّلت سلطة دينيه بحكم وظيفتها، وهذه السلطة تعلو على الجمهور الديني، وترفض التغيير، أو المساس بها.

وقد عُرفت الوظيفة الأساسية لهذه الجماعات بـــ "ربط الدنيوي بالآخروي، ربط المدنّس أو العادي "الإنسان" بالمقدس "الله". وعليه تقدست بوظيفتها بعيدا عن السياسة"[3]. فالوظيفة الدينية هي التي أكسبت هذه الجماعات شرعيتها، وقدسيتها، وسلطتها على المجتمع.

إلا أنه غالبا ما تم خرط الأحداث في المجتمع في مخرطة تقديس السياسة والدين، لتمثيلهما مقدسين يتم التعامل معهما بطريقة استثنائية، يخاف الجمهور منها[4]. فعدت السلطة الدينية، خاصة في المجتمعات العربية، سلطة سياسية وكلا السلطتين يُخاف منها، فالأولى قد تستوجب غضب الهيئة المتحكمة بالسياسة، والثانية قد تستوجب غضب الله بتجاوز أحكامه وتشريعاته.

لقد عُرفت في المجتمع العربي نماذج كثيرة من السلطات الدينية، منها: هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في السعودية، والأصوليات الدينية والحركات الإسلامية في المغرب العربي،

---

[1] خليل أحمد، سوسيولوجيا الجمهور السياسي الديني في الشرق الأوسط المعاصر، ٢٠٠٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص١٦- ص١٧.

[2] المرجع نفسه، ص١٧.

[3] المرجع نفسه، ص٩.

[4] المرجع نفسه، ص١٠.

وهما من مفردات هذه الدراسة، وقد نظر إليها على أنها أيقونات مقدسة لا تُنْتَقد، لأنها تصل الديني بثقافة الشعب المتعطشة لقرب الله، ومرتبطة بالدولة والسياسة؛ لأنها فصلت نفسها بوصفها "مقدّساً" عن المجتمع بوصفه "مدنّساً" للسيطرة عليه، ولتوجيهه نحو عقيدة وعقيدة آبائه السالفة.

هذه السلطة الدينية لم تلق القبول الدائم عند المثقفين والأدباء، لأنهم شعروا بأن رجال الدين العاملين في هذه السلطات ليسوا علماء دين، وإنما هم "أجزاء عضوية من أجهزة السلطة التي تقمعه وتقهره، وتقيم دكتاتوريتها على استلابه... مما يجعله جمهورا –جمهور المثقفين والأدباء- مشتركا بين طرفي السلطة: رجال السياسة ورجال الدين"[١]. أي أن رجال الدين في بعض المجتمعات، كانوا أداة للسلطة التي تحاول قمعهم دائما، لذلك أخذوا ينتقدون هذه السلطات بشتى الطرق والوسائل.

ولقد كانت الروائية العربية من مجموع الأدباء الذين انتقدوا السلطات الدينية وممارساتها في مجتمعها، ولعل من أهم تلك السلطات، سلطة هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وجبهة الإنقاذ الإسلامية في الجزائر، وسلطة الأصولية الدينية، التي وردت في الروايات التالية:

١- رواية "نساء المنكر"[٢] لسمر المقرن[٣]:

وهي من النماذج الصالحة للتمثيل على حالة الاستقواء السياسي على المجتمع بقوة الديني، فهي تذهب فيها إلى نقد (هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر)[١] وإدانتها على لسان بطلتها، باستغلالها الدين، قوة سياسية؛ لتسويغ أفعالها.

[1] خليل أحمد، سوسيولوجيا الجمهور السياسي الديني في الشرق الأوسط المعاصر، ص١٠.

[2] صادرة عام ٢٠٠٨، دار الساقي، بيروت.

[3] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.

وبطلة الرواية "سارة" امرأة سعودية تطلب الطلاق من زوجها لكنه يرفض، فتتجه إلى المحكمة، لكن المحكمة ترفض تطليقهما لعدم وجود مسوغ مقنع لذلك. وتتوطد علاقة سارة بالإنترنت، ومن خلالها تتعرف إلى "رئيف" وهو شاب سعودي آخر، وتبدأ بينهما علاقة حب، ويتفقان على أن يلتقيا، فيكون لقاؤهما في لندن، حيث يقضيان هناك عشرة أيام معا. تعود بعدها إلى السعودية، ويبقى هو في لندن لعلاج والدته.

تنتظر سارة عودة حبيبها "رئيف" بشوق، وعندما يرجع إلى السعودية يتفقان على اللقاء، فيختار أن يلتقيا في مطعم عام. وترفض سارة الأمر بداية خوفا من "هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر"، لكنه يقنعها بألا تخاف؛ فلو حدث وأمسكتهما "الهيئة" سيدعي أنها زوجته. ويكون ما توقعاه، فهيئة الأمر بالمعروف تلقي القبض عليهما، وتزجها في السجن بتهمة "خلوة غير شرعية في مكان عام"، ومن هنا تبدأ أزمة البطلة بالتفاقم باتجاه آخر.

تحاول البطلة تجريد رجال الهيئة من الإنسانية عندما تصف وضعها في مقر الهيئة قبل توجيه تهمة واضحة لها، وذلك عندما أعطاها أحد رجال الهيئة ورقة لتوقع عليها، تقول: "بدأت أقرأ، فتغير حاله وأبدى امتعاضه: "شكلك ما نتيب مستعجلة". وأردف: "وبعد تبين تقرئين؟ بسرعة وقعي وخلينا حنا بعد نمشي". على ماذا أوقع؟ وعلى أي شيء أدون اعترافاتي بجرائم لم أرتكبها... ما يحصل في هذه الساعة هو جريمة كبرى، ليست بحقي فحسب، بل هي جريمة بحق الإنسانية،

---

[1] هيئة رسمية سعودية مكلفة بتطبيق نظام الحسبة المستوحى من الشريعة الإسلامية. كما توصف من قبل بعض وسائل الإعلام بـــ "الشرطة الدينية"، أو "رجال الحسبة". تنص هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر على أن مهمتها تطبيق الشريعة الإسلامية في الأسواق العامة وغير ذلك من الأماكن العامة، والحيلولة دون وقوع المنكرات الشرعية منها: منع الممارسات التي تظهر عدم الاحترام للدين الإسلامي وأخلاقه، ومنع أعمال السحر والشعوذة، والدجل لأكل أموال الناس بالباطل. (للاستزادة انظر: http://ar.wikipedia.org).

وبحق الدين الإسلامي الذي يتصرفون باسمه، ويريدون توظيفه في إهانة البشر وسحق كرامتهم. "لن أوقع، لن أوقع يا شيخ، لن أوقع يا حامي الإسلام". ما إن أعلنت له رفضي، حتى شعرت بصفعة قوية لا أدري في أي جهة من رأسي استقرت. فتح الباب بعصبية، ونادى بصوته: "يا شيخ عبيد، يا شيخ عبيد، تعال نبي فزعتك" وصل الشيخ عبيد الذي جاء متسلحا، فمن الواضح أن الأدوار مرسومة، ولكل واحد في هذا المكان مهامه. كان الشيخ عبيد يدرك أن المعونة المطلوبة منه ستكون من نوع آخر، فهو يحمل بيده العدة، عصا خشبية عريضة الرأس، دقيقة الساق، ملفوف عليها لاصق أسود، قامت بتحيتي على أكمل وجه"[١].

سارة هنا تنتقد في الهيئة قيمتين من القيم السلبية التي تمارسها السلطة عليها، وهما الجور والإكراه، فالجور يتمثل في اتهامها بجرائم لم ترتكبها وبرأيها أن تهمة مثل الاختلاء برجل أجنبي خلوة غير شرعية، والزنا اللتين يدعيهما رجال الهيئة باسم الدين، هما جريمتان كبريان بحقه وبحقها. أما الإكراه، فهو إجبارها على توقيع الأوراق التي تحمل هذه التهم، فهذا الأمر بالنسبة لها إهانة وسحق لكرامتها.

يعد الجور والإكراه من القيم السلبية التي تنتقدها الرواية في أي سلطة، ويكون ذلك في سبيل إصلاح هذه السلطة، ونص "نساء المنكر" نص يصرخ بانتقاد ممارسات "الهيئة" تجاه النساء الزانيات، على اعتبارها ممارسات سلبية جائرة، إلا أن النص لا يصرخ بانتقادها من باب الإصلاح، وإنما يلصق هذه التهم الزائفة بها من باب البحث عن الحرية خارج إطار الدين وما نص عليه، متناسيا أن الجرائم التي قامت بها نساء النص جرائم محرمة شرعاً، وأن عقوبة "هيئة الأمر

[1] سمر المقرن، نساء المنكر، ص٤٤.

بالمعروف والنهي عن المنكر" للنساء داخل النص هي عقوبة مسوغة شرعا، وبحكم شرعي، وأن ما تقوم به "الهيئة" هو في سبيل الحفاظ على الدين، من وجهة النظر المقابلة.

تقول سارة عن عقوبتها في السجن: "الغريب أن رئيف لم يسجن سوى ثلاثة أشهر مع خمسين جلدة، وكانت عقوبته أخف من عقوبتي بكثير، مع أنه من المفترض أن الجرم واحد. فحتى القرآن الذي يدعي هذا القضاء بأنه يطبق شرعه لم يفرق بين عقوبة الرجل والمرأة في مثل ما اتهمنا به"[1].

تنفي "سارة" أن يكون قضاء الهيئة عاملا بنص الشريعة وحجتها في ذلك أن القرآن سوّى في عقوبة الرجل والمرأة الزانيين.

إن البطلة تبحث عن حريتها، وعن مساواتها بالرجل، وتطالب القضاء بأن يطبق عليها ما طبقته على حبيبها "رئيف". إلا أنها تتناسى أن الجرم وإن تشابه في أنه زنا، إلا أنه اختلف من حيث مرتكبه، فرئيف رجل أعزب، في حين أن سارة امرأة متزوجة، وعقوبة الزنا في القرآن "الزَّانِيَةُ وَالزَّانِي فَاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِّنْهُمَا مِئَةَ جَلْدَةٍ وَلَا تَأْخُذْكُم بِهِمَا رَأْفَةٌ فِي دِينِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ"[2]. فالآية الكريمة تنص على المساواة في العقوبة لغير المحصنين، في حين أن عقوبة الزنا للمحصن فيما وردت في السنة النبوية تنص على الرجم حتى الموت، بدليل قول الرسول- صلى الله عليه وسلم-: "خذوا عني خذوا عني، قد جعل الله لهن سبيلاً؛ البكر بالبكر جلد مائة ونفي سنة، والثيب بالثيب جلد مائة والرجم"[3]. والهيئة هنا تطبق النص الشرعي، واختلاف عقوبتها لم

---

[1] سمر المقرن، نساء المنكر، ص٧٣.

[2] سورة النور، آية٢.

[3] أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم. بشرح النووي، ٢٠٠٣، دار عالم الكتب، الرياض، كتاب الحدود، باب: حدِّ الزنى، مجلد ٦، جزء ١١، الحديث رقم (١٦٩٠)، ص١٩٧.

ينطلق من تفضيل جنس على آخر، وإنما من اختلاف وضع مرتكب الاثم، لذلك فإن اتهامات البطلة للهيئة اتهامات زائفة، ومطالبها بالحرية، والمساواة، مطالب غير مبررة شرعا، ولا حتى عرفا.

إن صوت النساء في أكثر من موضع من رواية "نساء المنكر" ينتقد رجال هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، فها هي ذي خولة، وهي إحدى السجينات مع بطلة الرواية سارة، تستهجن موقف الهيئة عندما أخذوها من بيتها بعد ليلة حب قضتها مع عشيقها. إن النساء في رواية "نساء المنكر" لا يرين الزنا جرما، وهذا ما أوضحه قول خولة: "أنا صحيح مسجونة بقضية أخلاقية، لكن وربي أنا ما أعرف هالسوالف، أنا حبيت شخص وهو حبني، وتواعدنا على الزواج، وجسمي هذا ما حد لمسه غير طليقي وحبيبي، وأنا إذا عطيته حبيبي فهذا حقي وحقه"[١]. إن الإيمان الذي تبديه خولة وهي تتحدث عن قضيتها يوحي بأن ما أخذت به من جرم إنما هو ظلم من قبل الهيئة، ولا يجب أن تحاسبها عليه، فأن تسلم المرأة جسدها لرجل تحبه دون أن يربطهما رابط شرعي هو حق لها ما دامت تحبه، وأي سلطة تحرمها ذلك هي سلطة ظالمة، مغتصبة لحقوقها، مهدِرة لكرامتها. تقول خولة: "وإذا بأحدهم يدخل من الباب، كنت واقفة فجسدي أبى أن يلمس هذه المساحة المخصصة لإهدار كرامتنا. "استري نفسك، الله يلعنك ويلعن أمثالك يا حريم السوء". هكذا قالها وجاء ردي سريعا: "وش طالع مني". لم أكمل بعد الحرف الأخير من "مني" إلا وقدمه الغليظة تنشب في بطني، وهكذا انهالت عليَّ الضربات واحدة تلو الأخرى في المكان نفسه، حتى أسقطتني ضرباته على أرض الكرامة المهدورة، فتشربها جسدي بأكمله، ورأسي الذي تطن به أصوات المقهورين قبلي وبعدي في هذه الغرفة، وكذلك حواسي جميعها تشربت رائحة الظلم"[٢].

---

[1] سمر المقرن، نساء المنكر، ص٥٩.

[2] المصدر نفسه، ص٤٢.

إن سارة في رواية "نساء المنكر" لا تنتقد ممارسات الهيئة فقط، بل توجه الاتهامات لهم بالقذف دون لومة لائم، وبالفساد الديني والأخلاقي، تقول: "وجوه العالم الحقيقية بدأت تتضح لي أكثر فأكثر وأنا خلف القضبان، حيث وصل إلى مسامعي مدى التهم التي ألصقت بي، وممن؟ إنها من أكثر الناس ترديدا لشعارات الحرية، وأحقية المرأة في اختيار من تحب، وحريتها في الخروج معه. رددوا هذه التهم وقذفوني بأسوأ العبارات وهم ملتفون حول كؤوس الخمر، ويد كل منهم تطوق خاصرة زوجة صديقه!! أما "المتدينون" أو "الملتزمون" كما نطلق عليهم، فالشرف لديهم والقذف أسهل على ألسنتهم من "السلام عليكم"، وبعدها كفارة المجلس، وجزاك الله خيرا يا شيخ"[١].

إن في توجيه هذا الانتقاد للهيئة، نقدا لسلطة دينية تظهر التزامها بالدين، غارقة في ملذات الدنيا، وما تمارسه على الشعب، ما هو إلا ادعاءات كاذبة، لحقائق مزورة. وهذا ما يدعو سارة إلى المقابلة بينهم وبين الليبرالين، تقول: "لا فرق بين الإسلاميين والليبراليين، ولعل الفارق الوحيد بينهم الذي يجعل الليبراليين أجمل صورة في عيوننا، أنهم لا يملكون سلطة في البلد تجعلهم يبطشون كما هو حال المتأسلمين. هناك كثير من الأوصاف تجمع بين الصنفين فيما يخص المرأة بالذات، فكلاهما يراها وعاء للمتعة. الصنف الأول يغطيها بكل ما أوتي من أردية حتى لا يؤجج هذا الوعاء غرائز الرجال، والثاني يريد أن يكشفها أمام الكل ليُري الآخرين حجم فحولته ووعاء شهوته. الأول يرى أنها ملكه وحده من حقه ابتزازها، ومن حقه قمعها، ومن حقه إقصاؤها حتى لا يتطاير الشر، والثاني يرى أنها ملكه أيضا ومن حقه قمعها وإقصاؤها كذلك. ولكنهما يختلفان في تطبيق قوانينهما ضد المرأة، باسم الشريعة الإسلامية يستطيع الأول أن يحكم عليها بالحبس والجلد وحمل العار مدى

---

[1] سمر المقرن، نساء المنكر، ص٥٤.

الحياة. والصنف الثاني فإن العلمانية هي الفكرة السامية التي أحلت العدل بعد بطش الكنيسة في أوروبا، دمرها دعاتها من السعوديين واختلقوها من داخلهم لداخلهم"[1].

ما تطلقه سارة على "الهيئة" قد هي أحكام تعسفية، فحكمها لم ينطلق من خبرة أو معاشرة لأحد أفراد الهيئة، كما أنها لم تسق شاهدا يدلل على قولها، وإنما جاء رأيها في الهيئة نابعا من نقمتها عليهم بعد قمعهم لعلاقتها غير الشرعة، وهي بهذا الحكم تحاول أن تلصق "بالهيئة" تهما غير حقيقية، وتحاول أن تشكك القارئ غير العالم بشرعيتها.

تقوّض رواية "نساء المنكر" سلطة الهيئة القائمة على الدين، لكن فيما يخدم حرية المرأة التي تسعى إليها، فالنص لم يتناول عيوب السلطة جميعها، ولم يتنوع في طرحها، وإنما ركز على مفهوم قمعه للمرأة الزانية باسم الدين، وعده جريمةً وإهداراً للكرامة الإنسانية، وهي في هتكها لمقدس الهيئة، إنما تطال السياسي لتخدم الشخصي، متمثلة في بحث المرأة عن المساواة مع الرجل حتى في العقوبة، ورافضة لتسمية الهيئة لها بالزانية عندما تختار الخلوة مع من اختاره قلبها واتفقا على الحب.

الروائية تتجه في روايتها إلى السطلة الدنيوية مقابل السلطة الدينية، فأخذت تنزع القداسة عن السلطات الدينية، أي عن المقدس، وجعلت الدنيوي المادي غير المقدس، مقدساً ضمنياً[2]. ففي خطاب "نساء المنكر" ترفض الروائية سلطة "هيئة الأمر بالعروف والنهي عن المنكر"، وتسعى إلى انتقادها لتنزع الشرعية عنها، حتى يتسنى لبطلاتها ممارسة حريتهن المطلقة وفق متطلباتهن الجسدية والفكرية، وإن كانت حرية غير مشروعة. وهي بهذا تنزع الضمير عن العقل، فأصبح

[1] سمر المقرن، نساء المنكر، ص٥٣.

[2] انظر: رفيق حبيب، المقدّس والحرية، ص١٠ - ص١٢.

الأخير مرجعاً بيولوجياً مادياً، والخطاب الروائي يبحث عن اللذة كمنظومة مادية بعيدا عن السلطة الدينية، فأصبحت اللذة لديها مفهوماً مقدساً، وأي تفكير ينزع القداسة عن مادته يعد تفكيرا ظلاميا تكفيريا، وخارجا عن روح العصر.

٢- رواية "تاء الخجل"[1] لفضيلة الفاروق[2]:

تنطلق الروائية في طرحها السياسي في هذه الرواية مما هو شخصي، فهي تتناول الأحداث السياسية في الجزائر عام ١٩٩٤، والتي أودت بشرف الآلاف من النساء الجزائريات، تلك السنة سمتها فضيلة الفاروق على لسان بطلتها بسنة العار، فقد "شهدت اغتيال ١٥١ امرأة، واختطاف ١٢ امرأة من الوسط الريفي المعدم. ثم ابتداء من عام ١٩٩٥ أصبح الخطف والاغتصاب استراتيجيتين حربيتين، إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة (G1A) في بيانها رقم ٢٨ الصادر في ٣٠ نيسان "إبريل" أنها قد وسعت دائرة معركتها: للانتصار للشرف بقتل نسائهم، ونساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كل الجهات التي لم نتعرض فيها لشرف سكانها، ولم نحاكم فيها النساء (...). وسنوسع أيضا دائرة انتصاراتنا بقتل أمهات وأخوات وبنات الزنادقة اللواتي يقطن تحت سقف بيوتهن واللواتي يمنحن المأوى لهؤلاء"[3].

إن القتل، والاختطاف، والاغتصاب الذي عانته نساء الجزائر عام ١٩٩٤ دفع الكاتبة إلى التمرد على الوضع السياسي الذي كان قائما آنذاك، وانتقاده بلهجة حادة، تقول الكاتبة على لسان رئيس تحرير المجلة التي تعمل فيها خالدة بطلة الرواية "الخطف والاغتصاب أصبحا استراتيجية

---

[1] صدرت عام ٢٠٠٣، رياض الريس للطباعة والنشر، بيروت.

[2] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص٣٥.

حربية منذ ١٩٩٥، وأداة للصراع المسلح بين الجماعات الإسلامية المسلحة والمجتمع الأعزل، كيف سيفهم العالم ما يحدث عندنا إذا لم نكتب نحن عنه"[1]. ومن أجل أن يفهم العالم ما يحدث في الجزائر، كتبت فضيلة الفاروق روايتها، كتبت لتلغي "التاء" التي رضخت طويلا للرجل حتى انتهك روحها، وشرفها، ودنسهما، ولتتحدث بـــ "تاء" تتمرد على كل مظاهر الجور.

تنتقد خالدة بطلة رواية "تاء الخجل" ممارسات السلطة الوحشية التي لم تفرق بين المدنيين والعسكريين، التى استهدفت سكان القرى لا تميز بين ذكر أو أنثى، ووجهت أصابع الاتهام إلى "الجبهة الإسلامية للإنقاذ"[2]. في حين أن الجبهة قد تكون بريئة من أعمال القتل والاغتصاب التي انتقدتها الروائية فيها، وأن هذه الأفعال موجهة توجيها سلطويا مقصودا، أي أن السلطة تقوم بإلصاق هذه الأعمال "بالجبهة الإسلامية" وتهويلها، من أجل بث الفرقة بينها وبين الشعب، وتنفيرهم منها، وبخاصة أن هناك صراعا سياسيا دائرا بين الطرفين.

إن الروائية في هذه الرواية تطرح فكرة "الإسلام الحزبي" أو" الحزبية الإسلامية" كما عبر عنها تركي الحمد، فهي أحزاب سياسية وإسلامية في الوقت ذاته، ذات بعد خاص، بمعنى أن

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص٦٠.

[2] هي حزب سياسي جزائري سابق، ينتمي إلى الحركة الإسلامية الجزائرية، محل بقرار من السلطة. أنشأ في مارس ١٩٨٩ بعد التعديل الدستوري وإدخال التعددية الحزبية اللذين فرضتهما الانتفاظة الشعبية في أكتوبر ١٩٨٨، واعترفت به الحكومة الجزائرية رسميا في مطلع شهر سبتمبر ١٩٨٩. خاض أول انتخابات محلية حرة عرفتها الجزائر في ١٢ يناير وفاز فيها بـــ ٨٥٣ بلدية من ١٥٣٩ بلدية، و٣٢ ولاية من ٤٨ ولاية. كما خاض الانتخابات التشريعية الحرة الوحيدة التي عرفتها الجزائر في ٢٦ ديسمبر ١٩٩١، ونتيجة لقانون الانتخابات فاز الحزب فوزا ساحقا في هذه الانتخابات التي ألغيت بعد الانقلاب العسكري الذي صار خيار الشعب في ١١ يناير ١٩٩٢. اتخذ النظام الانقلابي قرار حلّ "الجبهة الإسلامية للإنقاذ" في مارس ١٩٩٢، غير أنه لا يعترف بهذا القرار، ويعده تعسفيا ويعد النظام الذي اتخذه نظاما مستبدّا وغير شرعي. (للاستزادة انظر: كميل الطويل، الحركة الإسلامية المسلّحة في الجزائر: من "الإنقاذ" إلى "الجماعة"، ١٩٩٨، دار النهار للنشر، بيروت، الصفحات ١٣ و٥٣).

الأطروحة الفكرية الإسلامية (الإديولوجيا) لهذه الأحزاب وما يتفرع عنها من أهداف وغايات، إنما هي أطروحة خاصة بها من حيث فهمها (البشري) وتفسيرها للمبادئ العامة في الإسلام، وذلك بما يسبغ شرعية معينة على أهداف هذه الأحزاب وغاياتها، والمسوغة إديولوجيا وفكريا. أي أن "الإسلام" المطروح من قبل هذه الأحزاب هو صورة "لفهم" هذه الأحزاب للإسلام ومبادئه، وتطويعها لخدمة أهداف وغايات الحزب والمؤيدين له، وليس لخدمة الإسلام نفسه الذي هو أشمل وأعم من هذه الأحزاب[1].

تهاجم بطلة الرواية بشدة جماعة "ألفيس" – مختصر اسم الجبهة الإسلامية للإنقاذ[2]، والنقطة الرئيسة التي تنطلق منها في مهاجمتهم، ذلك الدعاء الذي دعاه أئمة المساجد المنخرطون أو المتعاطفون مع الجبهة الإسلامية للإنقاذ، والذي سمته بدعاء "ألفيس" وأثره على الشعب الجاهل، الذي تبع ما يقوله أئمة المساجد دون وعي أو تفكير، فالناس "لا يخالفون ما تقوله المآذن، حتى حين قالت: "اللهم زنّ بناتهم"، قالوا: "آمين"... كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة الإنقاذ، فغنوا جميعا بعيون مغمضة دعاء الكارثة...

- "اللهم زن بناتهم".
- آمين.
- "اللهم يتم أولادهم".
- آمين.!

[1] تركي الحمد، السياسة بين الحلال والحرام: "أنتم أعلم بأمور دنياكم"، ط١، ٢٠٠٠، دار الساقي، بيروت، ص٤٠.
[2] انظر: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص٥٨.

كانت موضة، جبهة الإنقاذ! صرعة. تغيير..."[1].

تستهجن بطلة الرواية أن يصدر عن أئمة المساجد، ومن أمّن معهم، ممن تعاطفوا مع جبهة الإنقاذ مثل هذا الدعاء. فإسلامهم والانتماء به لحزب معين جعلهم في درك الأمم عندما تجاهلوا مردود ذلك الدعاء على بناتهم "دعاء "ألفيس"... لقد ردد في كل المساجد أيام الاضطرابات، ذلك الذي يقول "اللهم زن بناتهم"... سأسأل الناس اللذين رددوه، سأسأل ضمائرهم. أريد أن أعرف مستواهم، هل كانوا يعرفون ماذا يقولون؟ ولماذا انقادوا وراء أئمة "ألفيس" وطلبوا بالإجمال طلبا غريبا كهذا من الله"[2].

تعد رواية "تاء الخجل" مجهرا لظاهرة تسمى "جنون القوة" التي تنتج عن امتزاج الصراع الديني بالصراع السياسي الذي "يقوده الحاكمون والقوة الخارجية للسيطرة على الجمهور العام الذي يعادل مفهوم الشعب"[3]، فالفلسفة الروحية لجهاد جبهة الإنقاذ الإسلامية ضد السلطات كانت تعني "تحصين الهوية الدينية من تخلقات العقل المتمرد على قيم المقدس، بيد أن الجهاد ما فتأ أن سلك منحى مغايرا، مختلط بين نزوعين، النزوع السياسي والنزوع الديني، فطفقت على السطح فلسفة جديدة تتضمن النزوعين، هي ما ندعوه بـــ "العنف"، وقوة أخرى أطلقت عليه بـــ "الإرهاب""[4]. فالروائية تصف انقلاب جهاد الجبهة إلى عنف ممارس على الشعب، في حين أن الأساس فيه أن يتمسك بالسلطة للحفاظ على الهوية الدينية للشعب.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص٥١.

[2] المصدر نفسه، ص٥٩.

[3] خليل أحمد، سوسيولوجيا الجمهور السياسي الديني، ص٢٠.

[4] منير الحافظ، الجنسانية وأسطورة البدء المقدس: بحوث جمالية تشخيصية لتأريخ الجنس في المعتقد الديني، ٢٠٠٨، دار الفرقد، دمشق. ص٧٦.

ورفض البطلة لمثل هذه الممارسة من الأحزاب السياسية ذاك الوقت، والتي كانت تمثل السلطة، انطلق من عدم موافقته للإسلام الذي صان عرض المرأة وشرفها وكرامتها، ويتنافى مع الإنسانية. فالتّغيير الذي كانت تطلبه جبهة الإنقاذ، لم يترتب عليه إلا اغتصاب مئات النساء، "وما باركه الشعب بالدعوات، كان يجب أن يصيب الشعب لا غير"[1].

كما أن رفضها جاء من رفضها للسلطة الذكورية الغاشمة، التي لم تقم وزنا للمرأة في مجتمعها، وقللت من أهميتها فكانت مستلبة على المستوى الديني عندما قدمت الجبهة حلا طوباويا لمشكلة المجتمع ذلك الوقت، بأن دعت بحلول الكارثة عليها، فالعدل الذي طلبه أئمة "ألفيس" صاغوه صياغة ذكورية ضيقة، حتى بات الرجال يفصّلون الإسلام على أذواقهم، فباسمه اغتصبت النساء، وباسمه نبذت النساء على أنهن زانيات، قد سلمن أنفسهن للرجل بسهولة، وباسمه أنكر البعض أنهن ضحايا صياغة ذكورية لا تبحث إلا عن غاياتها دون مراعاة المرأة وصون عرضها.

إن الوعي السياسي لدى فضيلة الفاروق في نقدها للسلطة الذكورية كان وعيا لا متسامحا في أدائه الديني والسياسي للجماعات التي قامت على استبعاد الآخر، فهي ترى أن الجبهة الإسلامية، وأئمة الإلفيس ألغوا وجود المرأة ومشاعرها، ولم يلقوا بالاً لنتائج ممارساتهم السلطوية. فكان أن هدرت كرامة المرأة وشرفها، ورفضت في مجتمعها، إلا أنها تغفل الشق الثاني للسلطة المعارض لجبهة الإنقاذ الذي كان له دور فاعل فيما تعرضت له النساء في الجزائر، وصبت جام غضبها على الجبهة الإسلامية فقط.

وبشكل عام فإن خطاب الرواية جاء ليخاطب الاهتمامات الحقيقية لأشخاص حقيقيين في العالم العربي، وهو بناء إنجاز سياسي على واقع اجتماعي صلب يكون وضع النساء فيه ذا دلالة

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص٥٢.

حاسمة، وألا تبقى تحت مظلة الرغبات الذكورية، وتالية لموضوع الخلاف والصراع بين السلطات في المجتمع.

٣- رواية "المتمردة"[١] لمليكة مقدم[٢]:

في هذه الرواية تكتب مليكة مقدم سيرتها المعجونة بالألم والحلم، وتتناول التحولات التي حصلت في الجزائر بعد الاستقلال، والتي سلبت المجتمع الجزائري حريته التي سعى إليها طويلا، وطحنتها الحروب الداخلية وعمليات القتل الرهيبة، من العسكر والشرطة، وممن ادعوا أنهم حماة شرف المجتمع الجزائري وعودته لأصوله.

تتعرض الكاتبة إلى الأصولية الدينية "Religious Fundamentalism"، بوصفها تحولاً من التحولات التي ظهرت على الساحة الجزائرية، والتي حطمت أحلام الفتاة الجزائرية بأن تعيش في جزائر حرة ومنفتحة ومراعية للحقوق الإنسانية.

والأصولية مصطلح يُطلق على "التمسك بالعقائد والأشكال التقليدية للسلطة عند أصحاب أي ديانة من الديانات، وفي بعض الحالات اكتسب هذا المصطلح دلالات سياسية عندما تتعارض السلطة السياسية مع السلطة الدينية"[٣].

تبدأ مشكلة مليكة مع الأصوليين عندما تجعل مقياس الوعي والتحرر للمرأة هو رفضها لحجابها الذي فرض عليها بحكم التقاليد، وبرفضها له ترفض كل ما يتعلق بتراثها وتراث أجدادها

---

[1] صدرت عام ٢٠٠٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

[2] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.

[3] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية: دراسات ومعجم نقدي، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، القاهرة، ص٤٦١.

"لا لأنه يعوق حركتها، ولا لأن هناك أسبابا من الحياة نفسها لهذا الغرض، بل لأن الرفض هو عنوان التقدم والوعي"[1]. وقد تبنت مليكة مقدم الرفض بوصفه عنوان وعيها وتقدمها.

تقول الكاتبة "في الفاتح من نوفمبر، وهو ذكرى انطلاقة حرب الاستقلال، كدت أن أعدم من دون محاكمة، فقط لأني لم أكن محجبة"[2]. ففي الفاتح من نوفمبر تتمرد الكاتبة، وتخرج إلى الشارع متحدية الأصوليين عارية الرأس، حيث يحاول أحد المارة أن يتحرش بها، إلا أنها تدافع عن نفسها وتهرب منه هي وأختها إلى مخزن مجاور، وهناك تشعل مجموعة من الرجال النار في المخزن، وتظلان هناك حتى تأتي الشرطة وتخرجهما. في اليوم التالي تجد مليكة القصة منتشرة بين الناس بطريقة مختلفة تماما، محملة إياها الذنب "في اليوم التالي كانت كل مدينة "بشار" تتحدث عن أنه تم العثور علينا "أنا وأختي" ونحن نزني مع الجنود. الحماقة لا يمكنها أن تتبدى بأشياء ممكنة التصديق... الشتائم والبذاءات تزداد قوة"[3].

في ذلك الوقت جابهت مليكة فكرا أصوليا حاول قتلها لأنها خرجت إلى الشارع دون حجاب، إلا أن ما تحاول انتقاده، فهو العنف الأصولي، وهو عنف ممنهج، تلتزمه جماعات عرفت بالأصولية، تتهم الفتيات دائما بالزنا، وتحاول التضييق عليهن وقتلهن "يتلخص ذنبهن الأوحد في كونهن تجرأن على تحدي الشارع من دون حجاب"[4]. فهي تتهم الجماعات الأصولية بممارسة العنف على النساء في الجزائر، فقط لأنهن خرجن إلا الشارع دون حجاب، وفي هذا تهويل للتهمة الموجهة إليها.

---

[1] منيرة شريح، قضايا المرأة في الأدب والحياة، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٠، عمان، ص٢٠.

[2] مليكة مقدم، المتمردة، ص٧٥.

[3] المصدر نفسه، ص١٤١.

[4] المصدر نفسه، ص٢٢٥.

إن الروائية هنا تنتقد الأصولية بوصفها حركة سياسية ودينية تحاول أدلجة الدين الإسلامي، وجعل كل ما يرتبط به فيما يخص الشكل الخارجي للمرأة واقعاً معاشا. لذلك فالروائية ترفض العنف الأصولي ضد الحجاب، لكنها لم تبحث عن مسبب هذا العنف، فنزع الحجاب "هدف معركة ضخمة جنّد لها الاستعمار –في الجزائر- الكثير من وسائله. لقد وضع المسؤولون في الإدارة الفرنسية خطة لتهديم أصالة الشعب الجزائري، فعملوا بمختلف الوسائل على تفكيك وإذابة جميع أنماط الحياة التي تذكر هذا الشعب، من قريب أو من بعيد بواقعه القومي.. وقالوا لأنفسهم إذا أردنا أن نضرب تماسك المجتمع الجزائري لا بد لنا من أن نبدأ بغزو المرأة، ولا بد لنا في سبيل ذلك من أن نمعن في البحث عنه وراء الحجاب"[١]. وقد تنبّهت بعض الجماعات في الجزائر لهذه المؤامرة ضد الشعب، فسعوا جاهدين إلى محاربتها، وكان منهم الأصلوين،

فقد خاف الأصوليون من انتزاع الحجاب، والخوف الجماعي أدى إلى الفتنة والعنف، وتمزيق أواصر العلاقات الاجتماعية فـ "العنف الأصولي... استخدم الدين أداة لحماية الذات المنتهكة"[٢]. كما أنهم رفضوا الحداثة، واتجهوا إلى: التأكيد على التقاليد الدينية، ليس هذا فحسب بل وعلى الأنماط التقليدية للسلطة المحلية والنظام الاجتماعي"[٣]. لذلك صورت الروائية اللجوء إلى الدين في أشد تفسيراته عداء لكل ما هو جميل وحق وخير، وبأنه مؤشر خوف وعلامة علة في الجسد والروح، وليس دليل صحة وعافية ونهضة.

---

[1] منيرة شريح، قضايا المرأة في الأدب والحياة، ص٢٣.

[2] نصر أبو زيد، دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة، ١٩٩٩، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٢٤٨.

[3] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص٤٦١.

نفس التضييق والتهديد بالقتل تتعرض له من الأصوليين كلما حاولت أن تنتقد مظهرا من مظاهر الحياة الجزائرية، أو انتقدت بجرأة الأوضاع السياسية والدينية في بلدها على صفحات الجرائد[1].

كان الأصوليون يترصدونها، ويحاولون دائما قتلها، فهم يخافونها ويخافون قلمها، كانت تقول: "كنت سأموت لو لم ألتجئ للكتابة. بدون هذه الرّشقات من الكلمات، فإن عنف البلد، واليأس الذي سببه الافتراق كان سيفجرني ويسحقني. إن الأصوليين يهددون بأن يقتلوا بحد السيف من يرتكب الإثم بالقلم. وأنا واحدة من الذين حين يكونون مسمرين على صفحة أو على شاشة كمبيوتر، يردّون عبر طعن لاذع على خراب الحياة، على جنون السكاكين، على رقصات الكلاشينكوفات"[2].

تقول لها سيدة سورية عندما تراها ذات ظهيرة وهي تدخل عيادتها، بعد أن تنشر لها مقالا منتقدة فيه الأوضاع السياسية في الجزائر "إنك تمثلين الشيطان بالنسبة للمتطرفين. إنك امرأة يجب تصفيتها. أنا خائفة عليك. والأصوليون موجودون هنا أيضا"[3]. إنها تجعل من القتل والتصفية الخيار الوحيد الذي يستخدمه الأصوليون للتخلص من معارضيهم.

إن الحديث عن الأصوليين من منظار ديني، ولا شك سياسي -كون الأصولية كانت مجموعات منظمة في الجزائر- بالنسبة لمليكة مقدم، يتخذ صفة شخصية، والحديث عن السياسي ينبع مما هو شخصي، فحريتها تتمثل في نزعها لحجابها وحريتها في إبداء رأيها دون أن تكون ملاحقة أو عرضة للتهديد، إلا أن الأصولية كانت معارضة لها دائما. وكذلك الأمر بالنسبة

[1] مليكة مقدم، المتمردة، ص٢٨.
[2] المصدر نفسه، ص٢٩.
[3] المصدر نفسه، ص٧٤.

لبنات جنسها في الجزائر، لذلك اتخذ طرح الأصولية والكتابة عنها في الرواية سمة نسوية أكثر منه طرحا عاما، تتخذ منه وسيلة لمواجهة العنف الأصولي ضدها، وللمطالبة بحقوقها الإنسانية.

إلا أن مشاركة مليكة مقدم، لا يعني بالضرورة وعيها بما هو نسوي، ففي كتابها "نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية"، تربط آنيا لومبا Ania Lomba المشاركة النشطة للمرأة في السياسة بمبادئها وأفكارها، وعملها أيضا، وتجعلها أمرا متعلقا بالاستعمار، خصوصا قتالها ضد الحركات اليمينية، بالذات الأصولية الدينية منها؛ ذلك أن الأصولية الدينية مسألة سياسية دينية تشكل عاملا رئيسا في علاقة المرأة بأمتها، ومدى تقبلها ورفضها لها، وهذا ما أرادت الوصول إليه سياسات ما بعد الاستعمار في الجزائر[١]. فقد أرادت السياسات الاستعمارية من المرأة أن ترفض دينها، وترفض أمتها، وأن تخوض ضد الحركات اليمينية في مجتمعها للبحث عن حرية زائفة.

في نهاية علاقة السياسي الديني يمكن القول بأن الروائية شعرت باغتراب في وطنها، فكانت إجمالا تتمرد على حالات "عنف سياسي" ربطتها بالحركات الإسلامية، وقد ارتكز هذا الربط بشكل أساسي لدى الروائية إلى ارتباط العنف في ثقافة العالم الثالث بالحركات الإسلامية[٢] التي سعت جاهدة إلى إرجاع المجتمع إلى عقيدة قد نسيها وبات ينساق خلف مغريات الحضارة وتطوراتها.

---

[1] انظر: آنيا لومبا، نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة: محمد عبد الغني، ٢٠٠٧، دار الحوار، سورية، ص٢٢٦.

[2] انظر: محمد خضر عبد المختار، الاغتراب والتطرف نحو العنف: دراسة نفسية اجتماعية، ١٩٩٩، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص٨٢

وبشكل عام، فإن الكتابة في السياسة كانت بالنسبة للروائيات العربيات "استراتيجية لمجابهة الواقع ومحاولة رفضه والتمرد عليه، وهي وسيلة خلاص وبقاء ومقاومة"[1]، استطاعت الروائيات من خلاله أن "يكسرن حواجز فكرية متعددة، ويناقشن قضايا لم يكن من الممكن التعرض لها في بداية القرن العشرين. وقد ظهر في أعمالهن ارتباط هموم المرأة بهموم الوطن، واتسمت بعض الكاتبات بالجرأة، لكنها غالبا ما حملت العداء للرجال"[2]؛ لأن الرجل كان وما زال متحكما بمقاليد السلطة، ومسيطرا عليها.

كما أن الكتابة النسوية أدانت أساليب القهر السياسي "من خلال تصويرها وإبرازها لواقع القمع والاضطهاد والتعذيب السياسي الذي يسيطر على الحياة السياسية العربية، ويحد من حرية الإنسان، ويتعدى على حقوقه الإنسانية... فالرواية ترفض القهر السياسي والإرهاب الفكري والتعذيب المادي والمعنوي، وتنطلق من هذا الرفض الفني المصور لأزمة الحرية إلى المناداة بالحرية والتطلع إلى تجاوز هذا الواقع المدان إلى مستقبل أفضل، أكثر إشراقا وحرية وعدالة"[3].

ب- سلطة الطائفية (الحرب الأهلية في لبنان):

إن المطّلع على تاريخ العالم العربي، يشهد العديد من الحروب الأهلية التي تعرض لها، منها الحرب الأهلية في الجزائر، والحرب الأهلية في لبنان.

وتذهب فاطمة البدوي إلى أن الحرب اللبنانية كانت الأكثر تميزا بين هذه الحروب، فقد تميزت عن غيرها من الحروب التي نشبت في العالم الإسلامي بأنها "استثارت حتى الآن ظهور

---

[1] نبيلة السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام، ص٥.

[2] المرجع نفسه، ص٥.

[3] أحمد عطية، الرواية السياسية: دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، [د. ت]، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص١٧.

قرابة ألف كتاب ومقالة علمية حول ظاهرتها الفريدة، جالبة إلى مجال المفكر فيها أحداثها، ودوافعها، وجذورها المتنوعة، ومساهمة في إلقاء الضوء على مسارها الماضي والمستقبلي"[١].

وقد كانت الرواية جنسا من هذه الكتب التي سعت إلى كشف المسببات والأثمان الخفية للحرب اللبنانية، وتأثيرها في حياة اللبنانيين سياسيا وثقافيا واجتماعيا واقتصاديا. ولم تغفل الرواية الطائفية التي تحكمت بزمام السلطة المسيطرة في لبنان أيام الحرب الأهلية.

لقد ظهر الاهتمام بالطائفية لأنها تبدّت بوصفها مشكلة سياسية أيام الحرب اللبنانية، ولأنها شكلت الإطار المرجعي الذي يحدد الهوية الدينية لجماعات وطوائف مختلفة، وفرضت التزاماتها الصارمة على هذه الجماعات أثناء الحرب. إلا أنها كانت أكثر تمايزا وظهورا في المجال السياسي عندما حاولت كل طائفة فرض سياستها وسلطتها على مناطق مختلفة في لبنان، ذلك أن "الطائفة ليست دينا أو تديّنا بل هي الاستخدام السياسي للدين، أي استخدام ما تبقى من العصبية الماضية في سبيل تحقيق أهداف ومصالح دنيوية لا علاقة لها بالدين أو بتأكيد سلطان الله"[٢].

وتذهب البدوي إلى أن "الطائفية لا تظهر إلا في المجتمع العصبوي الذي لا يستطيع أو لا يريد أن ينشئ علاقة سياسية أعلى من العلاقة العقائدية، أي رابطة قومية تحقق الوحدة والاندماج والإنتاج بدل التمايز والإنغلاق والتشرذم الفئوي"[٣]. أي أن الطائفة الدينية انغلقت وتشرذمت على نفسها، ورفضت الوحدة السياسية القومية، وسعت إلى تمزيق الروابط السياسية مع الطوائف الأخرى في سبيل تحقيق مجتمع سياسي يتوافق وأهدافها ومصالحها الدينية والدنيوية.

---

[1] فاطمة البدوي، الحرب، المجتمع والمعرفة: الحرب الأهلية وتغير البنى الاجتماعية والعقلية في لبنان، ١٩٩٤، دار الطليعة، بيروت، ص٥.

[2] المرجع نفسه، ص١٨.

[3] المرجع نفسه، ص٢٣.

رواية "دنيا"[1] لعلوية صبح[2]، من الروايات التي تعكس الأثر المباشر للطائفية الدينية السلطوية. عندما تتداخل السياسة بالدين، ولا يمكن الفصل بينهما، ولا توجد طريقة للفصل بينهما فإذا "لم يتحكم الدين بالسياسة ولم يضعها تحت تصرفه، فإن السياسة تنهي نفوذ الدين وتدفع به نحو الاضمحلال... فالمعركة ليست معركة التقدم والتراجع، ولا تسمح بالتسامح والتراخي، بل إنها معركة الحياة والموت، الوجود والعدم"[3]. في حين أن الدين يسعى دائما في تحكمه بالسياسة إلى إصلاحها وإدارتها مع الحفاظ على حيوية نشاطها[4].

لكن متى تبدى هذا الأثر؟ يقول نصر حامد أبو زيد في كتابه "المرأة في خطاب الأزمة" "تنامى بعد هزيمة ١٩٦٧ النكراء الإحساس بالعار والخجل. وانجرحت الذات العربية الرجولية انجراحا لم يجد دواءه –ناهيك عن شفائه- حتى الآن. وتعويضا للعجز عن المواجهة والثأر، لجأت الذات الجريحة للهروب إلى الماضي، إلى هويتها الذاتية الأصلية، إلى الرجولة في بقائها المتوهم"[5].

إلا أن أبا زيد يربط ربطا مباشرا بين هزيمة ٦٧، وأثرها المباشر في ظهور الطائفية بعد انجراح الذات العربية فعلى "المستوى السياسي... حدث "التشرذم" هروبا من الوحدة، وعلى المستوى الاجتماعي استيقظت "الطائفية" بديلا عن "القومية"، وعلى مستوى الانتماء حل "الدين محل "الوطن" والمصالح المشتركة والتاريخ والجغرافيا... هكذا لم يبق إلا "التشرذم" و "الطائفية" و"الدين". وحين ينضم الثلاثة في تشكيلة واحدة فإنها لا تفرخ إلا "الإرهاب" الذي لا يجد نافذة للتعبير عن نفسه

---

[1] صدرت الطبعة الثانية عام ٢٠٠٧، دار الآداب، بيروت.

[2] ينظر إلى ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمارلهن في الرسالة.

[3] بوعلي ياسين، الثالوث المحرم: دراسة في الدين والجنس والوعي الطبقي، ط٦، ١٩٩٦، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ص٢٠٠.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص٢٠٠.

[5] نصر حامد أبو زيد، المرأة في خطاب الأزمة، ١٩٩٤، نصوص للنشر، القاهرة، ص٢٩.

من خلالها إلا نافذة "الذات" نفسها، إنه "العنف" و "الإرهاب" على جميع الأصعدة. المسلم ضد المسيحي، وكذلك المسيحي ضد المسلم، السني ضد الشيعي والعكس صحيح"[١].

علوية صبح في روايتها "دنيا" تتناول ثلاثية "التشرذم" و"الطائفة" و"الدين" وما ترتب عليها من عنف وإرهاب بات يمارس على الشعب الأعزل، كل طائفة أو ديانة تمارس عنفها على عدوها، غير مبالية بالأنظمة السياسية، التي امّحت في ذلك الوقت، وأخذت الطائفة أو الدين الأقوى يمارس سلطته وسياسته على الآخرين، وعلى صعيد الإيديولوجيا الاجتماعية أصبحت العلاقة بين الدين والسلطة، بشتى صيغها، ملاحقة للواقع السياسي المتشظي في البلد[٢]، إلا أن علوية صبح تطرحه بوصفه حقيقة متجلية حركت بشكل أساسي الحرب الأهلية اللبنانية في عام ١٩٧٥، ومجزرتي صبرا وشاتيلا في عام ١٩٨٢.

أظهرت علوية صبح في رواياتها على لسان جارات دنيا هذا التشظي بين الطوائف، عندما أخذت كل واحدة منهن تطرح ما فعل بطائفتها على أنه نوع من الاضطهاد والعدوان عليها، معللة ذلك بما تقوله فريال صديقة دنيا " تلك السهرة في بيت دنيا حيث اختلفنا لأول مرة في السياسة، عينا روز كانتا مغرورقتين بالدمع وهي تتابع أخبار معارك الشرقية... فجأة راحت أم توفيق تقول:

- ياويلي، يادلي، هيّاها المؤامرة بينت متل عين الشمس، وأني عارفة المؤامرة كلها على الشيعة، أبدّنش إيانا نبقى بالبلد، وعم بيقولوا بدّ يهجرونا على النجف. فصرخت روز في وجهها...:

---

[1] نصر حامد أبو زيد، المرأة في خطاب الأزمة، ص٢٩.

[2] انظر: بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، ص١٩٤.

- شو بك يا إم توفيق... المسيحية عم يقتّلوا بعضن، وشو خص الشيعة هلق. نحن يللي المؤامرة علينا، وبدّن يهجرونا، عم بيقولوا على كندا. ليش أصلا وين بعد في مسيحية، شي مات، شي عم يفلّ، وهيانا عم نخلص.
- يا شحاري شو مات منكن؟ ليش نحنا في بيت ما لبس أسود. هات قوليلي لشوف؟
- إنتو عالقليلي ما بينخاف عليكن. بتتبّعوا تنبّع قد ما بتخلفوا. نحنا بس بينخاف علينا لإنه قلال.

هنا تدخلت فريدة وقالت: ما حد بينخاف عليه إلا نحنا، لإنه قلال. منشان هيك منقطع إيد اللي بتتمد علينا وبنذبحه، إذا مس شعرة منّا.

دنيا قاطعتهن وهي تقول: شو بكن يا جماعة؟ ما حد بينخاف عليه إلا هالبلد. كل واحد منكن خايف على حاله ومش فارقه معه البلد. يحرق حريش الخوف شو بيعمل عنف... كل هالعنف والدم من الخوف من بعضكن، وما حد عم بيفكر بالبلد"[1].

لقد بات القتل والعنف هو السلاح المستخدم لتحافظ كل طائفة على نفسها وهويتها الذاتية داخل لبنان، والخوف من ضياع الهوية هو المحرك الأساسي للطائفية التي أخذت تبطش بالطائفة الأخرى لتحافظ على نفسها دون رعاية لمصالح البلد، وقد جاء صوت دنيا بعبارة "ما حد عم بيفكر بالبلد" ليمثل خطاب التوحد، ويجذب الفكر إليه، مقابل خطاب الفرقة/ الطائفية الذي شغل به الجميع متناسين حال لبنان وما ستأول إليه بعد هذا العنف الطائفي.

الحفاظ على الهوية كان غاية كل طائفة، إلا أن القتل لم يكن خيارا إراديا، فقد عكست علوية صبح الأساليب التي كانت تستخدمها التنظيمات الحزبية التابعة لبعض الطوائف من أجل

---

[1] علوية صبح، دنيا، ص١٣٣.

دفع أفراد حزبها للقتل، تقول عن رؤوف الابن الأصغر لأم توفيق عندما انضم لأحد التنظيمات الشيعية "يوم أكل من صحنه في مكتب التنظيم الذي التحق به في بداية الحرب، نام ليومين متتاليين دون أن يعرف السبب، إذ كان يجهل أن المخدرات كانت تدس سرا في طعام المقاتلين كي يمتلكوا جرأة القتل والذبح على الهوية"[١].

لقد خدر الأفراد للجرأة على القتل ولعدم الشعور بالخوف والألم، إلا أن مشهد الدم المستمر أصبح مخدرا أكثر لهم، فقدوا معه الشعور بالألم وبات أقرب إلى اللذة، فقد شبّعوا بأن القتل والتعذيب هو واجب حزبي، فكان القتل والتعذيب باسم الواجب الحزبي، تقول عن رؤوف "رأى يوما مقاتلا يعذّب مخطوفا من حزب آخر. سأله لماذا يعذبه...؟ أجاب: ليك يا رؤوف، بدي عذّبه وعيوني مغمضة مثل ما غمّضت عيونه. هلق أنا وإياه مثل بعض، نحنا الاثنين ما عم نشوف. شفت أنا شو عادل؟ وحين أجاب رؤوف: "خلص، شو بدك فيه"، أجابه: "حرام؟ أنا عم قوم بواجبي الحزبي، حرام قوم بواجبي الحزبي؟!"[٢].

يرى بوعلي ياسين أن المقياس في التمييز والتفريق بين الناس سواء أكان "دينيا تعصبيا أم قوميا شوفينيا أم عرقيا عصريا، فإنه يهدف... إلى شيء واحد: تمويه أو حجب النظر والاهتمام عن الفروق الطبقية والإنسانية التي تقبع تحت غطاء الفروق الدينية أو القومية أو العرقية. العلاقات الطبقية الاستبدادية هي المقصودة بالتعصب القومي والعنصري وبتزكية الحماس الديني، في سبيل تغطية هذه العلاقات وتحريفها وتشويهها في أذهان الناس المعنيين، ولو كان

---

[1] علوية صبح، دنيا، ص١٨٦.

[2] المصدر نفسه، ص١٨٧.

ذلك بالوهم والإيهام، فللأوهام الإنسانية تأثير كبير"[1]. لذلك فإن حجة الواجب الحزبي الذي يزرع في أذهان الأفراد المنتمين إلى كل حزب هي أقوى الأوهام تأثيرا على الفرد.

تشير علوية صبح إلى سوء الأوضاع التي عاناها الشعب مع وجود الحزبية والطائفية، حتى إن انتماء الفرد لحزب معين ولو ظاهريا ليحتمي من بطشه، لم يحل دون موته، فها هو ذا إيلي صديق أبو توفيق -صحفي يحمل أكثر من بطاقة حزبية من كل الأطراف المتصارعة، يحملها معه ليعبر بها الحواجز أثناء الذهاب إلى عمله- يموت رغم اختلاف البطاقات الحزبية التي حملها، كان دائما يمثل مع زوجته موقف هجوم أحد المسلحين عليه فتسأله زوجته عن البطاقة كي لا يخطئ كان يقول: "شفتي آخرته لإلي يا برناديت... والله يا مرا العالم كفروا، ما عاد في حد مؤمن من وقت ما صار فيه طائفية، وما حد ماشي مزبوط على دينه من الإسلام والمسيحية"[2].

في ذلك اليوم يخرج إيلي للذهاب إلى عمله، تواجهه في الطريق على خطوط التماس في منطقة البربير مجموعة من المسلحين الطائفيين المتعطشين لسفك الدماء، يبرز لهم بطاقته ويخبرهم بأنه صحفي، ينظر إليه أحد المسلحين، ويضحك وهو يقول لرفاقه: "تعوا شوفوا هيدا الأهبل. عم يعطيني بطاقة صحافة. مش عارفنا إنه نحنا قتالين قتلا، وشغلتنا نقوّص وندبح، مفكرنا منحترم الصحافة. شدّ ذلك المسلح إيلي من سيارته وأنزله بعدما أخذ منه هويته وتأكد أنه مسيحي، وراح يدرزه ببندقيته، فخر إيلي في أرضه..."[3]. إن تعرض علوية صبح لهذا الموقف يمثل "نقدا للمسلك الاستفزازي الذي يعتمد احتقار الجماهير والاستعلاء عليهم بالسلاح، وبإطلاق

---

[1] بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، ص٢٠٥.
[2] علوية صبح، دنيا، ص٢٢٦.
[3] المصدر نفسه، ص٢٢٧.

الرصاص دون سبب من قبل المقاومين أو القناصين"[1]، وتعبيرا عن الواقع "الموجع والفانتازيا التي تحوّل تفاصيل الحياة اليومية المروّعة إلى رؤيا كابوسية فظيعة تجعل مجرد استمرار الحياة نعمة كبرى"[2].

إن رواية "دنيا" هي رفض مباشر للطائفية والحزبية التي أودت بالشعب اللبناني، وقد أوصلت علوية صبح على لسان شخصيات الرواية نقدها للحزبية، تقول على لسان بهيجة إحدى شخصيات الرواية عندما أراد ابنها الخروج للحرب ضد المسيحيين "نحنا شو بدنا بالحرب هاي. شو في بينا وبين المسيحية. لا قتلوا عمنا ولا ابن عمنا. نحنا وإياهم عايشين على هالأرض. ولك والله ضربتوا الدنى إنتو الأحزاب من أول ما طلعتوا"[3].

كما أن الحزبية تظهر مفرغة من الأهداف الحقيقية، وإنما عملها هو القتل والتعذيب ليعتلي رؤساؤها مراكز عليا، تقول فريال إحدى شخصيات الرواية "التقيت الدكتور كامل للمرة الأولى قبل أيام من الاجتياح الإسرائيلي عام ٨٢... كان يشتم الأحزاب، والمتاجرة بالموت. وحين رفع الدكتور شوقي يده محتجا على كلامه، وقف الدكتور كامل... وقال له: ولو يا شوقي، عم تفاخر وترفع صدرك إنت وعم تحكي وتحتج؟ مبسوط إنه عم نموت بالكيلو... إنه عم نموت متل البرغش؟ أنا مش مصدق شو عم بيصير ببلادنا، يا عمي كيف هيك؟ شو هالشعوب العربية هاي؟ كل ما مسؤول حزبي موّت ناس بيصير عنده شعبية، وكل ما زعيم سرق شعبه وقتلهن وسجنهن وعذبهن بيعلى مقامه"[4]. لقد بات الاضطهاد الممارس حزبيا، اتجاها وتيارا ثابتا في

---

[1] عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، ص٥٤.
[2] عبد الله أبو هيف، الجنس الحائر: أزمة الذات في الرواية العربية، ٢٠٠٣، رياض الريس للكتب والنشر، ص٢٣١.
[3] علوية صبح، دنيا، ص٢٧٣.
[4] المصدر نفسه، ص٢٩٠.

المجتمع اللبناني آنذاك، مرتكزا بشكل أساسي على صوابية الأنا الفردية والجمعية، والنفي المذهل للآخر وتسفيهه لدرجة قتله، فالحزب الواحد يؤمن بصوابيته، ولا يهتم بصوابية الآخر، بل هو لا يتيح المجال له لممارسة أفكاره وشعائره بحرية.

يدفع الصراع الديني والاضطهاد الطائفي بين المسيحية والمسلمين أبا توفيق في الرواية إلى نبذه، فهو مسلم إلا أنه يختار التعايش مع المسيحيين، مؤكدا أن الانتماء الطائفي لا يمكن أن يمنع اللقاء والمودة بين المسيحية والإسلام، فهو يرفض الانتقال مع عائلته إلى خارج المنطقة المسيحية التي كانوا يعيشون فيها مع بداية الحرب، بعد أن وجد هناك أصدقاء له، منهم إيلي المسيحي الذي حماه في بيته منذ اندلاع الحرب. ويصل النبذ الطائفي والديني بأبي توفيق إلى أن ينتقد الإسلام والعرب ويرفض التعايش معهم أصلا، يقول لأسرته عندما تطلب منه الرحيل من الحي المسيحي "بدكن تروحوا إنتوا روحوا، أنا بحبّش إترك بيتي وجيراني، وأكره عليّ عيشة الإسلام، بحبّش معشرهن، شعب "هردبشت" والعرب جَرَب. أني بحبّ الاتكيت والأصول متل المسيحية، لا بيتدخلوا فيّ ولا بتدخل فيهن"[1].

إن خطاب علوية صبح في النص السابق لا يتطرق إلى الاختلاف الحزبي والطائفي، بل إن ما أوردته على لسان أبي توفيق يذهب إلى تحقير العرب، وتفضيل المسيحيين على المسلمين. ولا بد أن ذلك بتأثير غربي يرى أن العرب أقل مستوى من الشعوب الأخرى، وبتأثير ثقافي في ذهن أبي توفيق، الذي يجعل من المسيحيين أفضل من المسلمين في التعامل. وهذه صورة غير متوازنة في منطوق أبي توفيق.

---

[1] علوية صبح، دنيا، ص٢٢١.

لقد طرحت علوية صبح في روايتها "دنيا" الحزبية على أنها مظهر من "مظاهر أزمة الذات، ومظهر آخر من مظاهر الهوية المغدورة"[1] أيام الحرب الأهلية اللبنانية وما تلاها. كما أنها إدانة مباشرة للطائفية والعقائدية التي استغلت الدين للاضطهاد، فالمنظار السردي في الرواية يؤكد أن الطائفية هي أساس الحرب والتمزق في لبنان، فصوتها تردد في مسببات الحرب من ترويع وقتل على الهوية رغم التعايش والتوادّ بين بعض المسلمين والمسيحيين.

ج- المكان السياسي (السجن وتفتح قيم الحرية):

لقد شكلت سجون الإنسان ظاهرة مميزة في أمكنة الروايات العربية المعاصرة، وهي ظاهرة اجتماعية سياسية، فسجون الإنسان العربي أصبحت سجونا متنوعة إديولوجيا وجسديا ومعنويا.

وشكل السجن يتمثل في سجن العربي داخل بيته أو داخل مبنى "إقامة جبرية للجسد"، وإما داخل إديولوجيا "إقامة جبرية للرأي الآخر ينتج عنها إقامة جبرية لفكر الإنسان داخل نفسه"، وإما داخل الماضي أو المستقبل فيكون عرضة للإقامة الجبرية داخل "الحداثة أو الخوف من القادم"[2]. وقد "قدّس" السجن بأشكاله كافة للسلطات؛ لأنه يمثل الطريقة الأولى لقمع المعارضة السياسية بزجها فيه.

في رواية "السجينة"[3] لمليكة أوفقير[1]، تتناول المحرم السياسي من منظار تدنيس للسجن، وذلك عندما تتحدث عن سيرتها الذاتية، وتجربتها الشخصية في السجون السياسية في المغرب؛ فقد

---

[1] عبد الله أبو هيف، الجنس الحائر، ص٢٣٠.

[2] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ١٩٩٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص٣٠٩-ص٣١١.

[3] صدرت عام ٢٠٠٠، ترجمة: ميشيل خوري، دار ورد للطباعة والنشر، سوريا.

ارتبط "توظيف السجن مكانا روائيا في الروايات التي تكون فيها السياسة والفكر ثيمة أساسية من ثيمات السرد"[٢].

تعري الروائية واقع سجنها وأسرتها، وأساليب التعذيب التي تعرضت لها، وانبثاق رواية السيرة الذاتية على لسانها هو "شكل من أشكال انبثاق الذات بالمعنى الفردي"[٣]، إلا أنه هنا يشمل ذواتا أخرى عندما تتناول ما تعرضت له أسرتها كاملة من تعذيب. ويذهب سليمان حريتاني في كتابه "توظيف المحرم" إلى أن "كل ما يخص الإنتاج الإنساني من قيم ثقافة وفكر... على امتداد جذور بنية الفكر الديني والسياسي ليس قضية موضوعية فقط، بل وذاتية معا"[٤].

مليكة أوفقير هي ابنة الجنرال محمد أوفقير، الذي حاول الانقلاب على العاهل المغربي الحسن الثاني ١٩٧٢، لكنه فشل في انقلابه ذلك، وأعدم، ونقلت عائلته إلى السجن، من بينهم مليكة نفسها التي عاشت ربيبة القصر تحت عناية ورعاية الحسن الثاني، بعد وفاة محمد الخامس، الذي أخذها من أهلها وتبناها وجعل منها ابنة ثانية له، وصديقة لابنته "اللالا مينا".

تتعرض الروائية مع عائلتها بعد انقلاب والدها على الحكم إلى الحبس مدة خمسة عشر عاما، دون ذنب أذنبته إلا أنها كانت من عائلة محمد أوفقير، وتلتها خمس سنوات تحت الإقامة الجبرية، وهي هنا تقدم شكل السجن الجسدي "الإقامة الجبرية للجسد" على مرحلتين: داخل بناء خاص، وداخل بيت وحيز محدود. خلال هذه الفترة الزمنية، تعرضت العائلة لرحلة مريرة من التعذيب على ذنب لم تقترفه، فهذه العائلة تتنقل بين سجون مختلفة، لا يسكنها غيرها، وبعيدة مئات

---

[1] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.

[2] رفقة دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص٣٣٤.

[3] ميرال طحاوي، محرمات قبلية، ص٢٨٦.

[4] سليمان حريتاني، توظيف المحرم، ص٤٨.

الأميال عن أي ملمح من ملامح الحياة. تقول مليكة عن سجنها والحاكم آنذاك "إذا كنت أحترمه دائماً باعتباره أبي بالتبني فإنني أكره فيه الظلم والتعسف اللذين ألحقهما بنا دون رحمة، أكرهه لحقده علينا، أكرهه لما ألحقه بأمي وإخوتي من أذى لا يحتمل، ضاعت طفولة إخوتي إلى غير رجعة، عانت أمي الأمرّين، وأنا تحطمت حياتي...!! كيف طاوعه قلبه على ارتكاب هذه الجريمة بحقنا، وعلى قذفنا عشرين عاماً في أتون السجن المحرق ؟ !!"[1].

إن الطرح الشخصي للأزمة الذاتية التي عانتها مليكة وعائلتها في السجن، يلقي الضوء على وضع المساجين السياسيين في السجون المغربية، وتعريته انطلاقاً من تجربتها، بوصفهم مساجين سياسيين. فالحسن الثاني لم يعمد إلى قتلهم مباشرة، بل تركهم أحياء في سجون مظلمة ومقفرة ليروا الموت كل يوم.

الرواية تقوم أساسا على وصف رحلة الجور والإكراه والاغتراب التي قضتها مليكة أوفقير في السجن طيلة الخمسة عشر عاما، تتحدث فيها عن جوعها وعائلتها، وعن مرضهم، وعن حاجتهم الأساسية التي كان على إدارة السجن توفيرها مراعاة لحقوق الإنسان، لكنهم حرموا منها، وعن الامتهانات التي عانوها لإجبارهم على الشعور بالذنب.

كانت في بعض المواقف تعرض عذابها وأسرتها بصورة ساخرة، فكانت تقول عنها وعن أخواتها (هي، وأمها فاطمة الشنا، وخادمتاهما، وأخواتها مريم وسكينة وماريا) "كملابسة مؤسفة، يحدث لنا الحيض نحن الإناث السبعة في وقت واحد، وليس لدينا قطن، ولا فوط صحية، فنستخدم قطع مناشف قديمة نقطعها، ونعطيها بعد الاستعمال لحليمة –الخادمة- لتغسلها وتضعها حول النار

---

[1] مليكة أوفقير، السجينة، ص١٥١.

لتجف، ونضطر أحيانا لانتظارها والحاجة ماسة"[١]. أو تقول: "غير أن السنونوات تحمل معها البراغيث التي تقرصنا بقسوة، وهي تتسرب إلى آباطنا وما بين الساقين، فنضطر إلى الحك حتى يتسرب الدم أحيانا، مما يسبب لنا آلاما غير محتملة أحيانا. وخلال بضعة أيام تنتفخ أعضاؤنا التناسلية حتى لتتدلى على ساقينا وكعادتنا نحول الأمر إلى سخرية نعلنها للزنزانات المجاورة لتقابل بالضحك"[٢].

إن النصوص السابقة تبدي قلة العناية الصحية، أو بالأحرى انعدامها، فالسجن خال من المواد الأساسية التي تلزم المرأة، بالإضافة إلى قذارته التي جعلت عائلة أوفقير تتعامل معها لتفاقمها على أنها شيء مضحك، يتفكه به المساجين.

كما تسلط الضوء على ما عانوه من جوع داخل السجن، تقول "بينما كنت منشغلة في أحد الأيام باستعادة الغلاف الورقي، رأيت أخواتي الثلاث مهتمات بجمع ولعق فتات الخبز المتساقط على الأرض. منذ تلك اللحظة وضعت قاعدة حدّدت بموجبها لكل منهن يوما هو "دورها" في التقاط الفتات بدلا من أن يتنازعن عليه كالكلاب الشاردة"[٣]. وتقول "وصل الجوع بنا غالبا إلى حد الإنهاك، حتى إن أحدنا كان يوجه نظرات مملوءة بالاشتهاء إلى الآخر الذي لم ينه حصته العجفاء، ولم يحل دون تنازعنا على اللقمة إلا قواعد آداب السلوك الصارمة التي غـَرستـُها في نفوس أخواتي وإخوتي"[٤].

[1] مليكة أوفقير، السجينة، ص١٧٠.
[2] المصدر نفسه، ١٨٣.
[3] المصدر نفسه، ص١٧٤.
[4] مليكة أوفقير، السجينة، ص١٧٤.

لم تعان العائلة من شح الطعام في سجنها فحسب، بل أيضا سوء الطعام الذي كان يقدم لها، تقول "غدونا خبراء في فن استعارة كل شيء، فكنا نأكل حتى الخبز الملوث ببول الفئران وبعرها، وما تزال تتراءى أمامي مريم وهي جالسة على سريرها ليلا تبعد، بأناة دوقة، هذا البعر الأسود في لب الخبز قبل أن تضع اللقمة في فمها، فقد كانت مؤننا ملوثة بهذه القوارض المنتشرة في الزنزانة"[1].

لقد أسهم السجن بكونه حاملا معرفيا لتجسيد العلاقة بين المكان، والفكر الذي انبثق منه في تغيير مجموعة من أفكار مليكة، فالسجين في سجنه القاسي يتصارع مع الذات والإرادة ومع فكره الذي يخضع لاختبارات متعددة؛ فكأن المكان يسهم بشكل أساسي في تجسيد الفكر و"جعله قيما مثالية ذات تأثير على المنظومات الاجتماعية، والدينية، والسياسية، والأخلاقية"[2].

فمن الناحية الدينية أثّر المكان على فكر مليكة أوفقير، فأخذت تصرح بنفيها، وهي مسلمة، لوجود الذات الإلهية "يحدث لي غالبا بعد نوم إخوتي أن أنهض وأجلس أمام الكوة لأبصر قطعة من السماء لأندد بالله وأنكر وجوده. وكم سألت أمي كيف يمكنها الاستمرار في الإيمان به، بينما تنتشر كل هذه المصائب على الأرض، لم أكن أفكر بما أصابنا فقط. قلت لأمي: لو أن الله موجود، هل كان يتسامح بقيام هذا –تقصد سجنهم- لم أكن أتوجه إلى الله إلا للومه، والتصريح له بأني أنكر وجوده، لكن يحدث لي أن أتخاذل وأنكص خشية لعنة تنزل بي العقاب على كفري وحنثي الإيمان.

---

[1] المصدر نفسه، ص١٧٤.

[2] رفقة دودين، خطاب المرأة في الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص٣٣٢.

فأخاطب الله: إنني أتراجع عن كل ما قلته لك، ونبدأ من نقطة الصفر، لكني أنذرك، وأنتظر إشارة"[1].

بالإضافة إلى إيمانها واعتقادها بالسيدة مريم العذراء " كنا مقتنعين أننا بحماية مريم العذراء، فحين فتحنا الأرض للمرة الأولى كانت تضاريسها ترسم صليباً بطول البلاط، وقد صنعنا نسخة عن هذا الصليب بالكرتون كنا نضعه على التراب قبل إعادة الأمور إلى حالها، وقد أطلقنا على النفق اسم (نفق مريم)، كان إيماننا العجائبي عظيماً وكنا كل ليلة نصلي مرتين، مرة ونحن نفتح النفق ومرة أخرى ونحن نقفله، لقد أمضت أمي طفولتها في مدرسة للراهبات، وكانت بالتالي تعرف جميع الصلوات عن ظهر قلب، وكانت رغم تمسكها بعقيدتها الإسلامية وبعد تردد قد لقنتنا هذه الصلوات"[2].

وأما من الناحية الأخلاقية فيظهر في عدم تحرج أخيها وأخواتها في الحديث عن الجسد والأعضاء التناسلية فيما بينهم، ورسم صور لعلاقات غير شرعية يتمنون ممارستها.

وأما من الناحية السياسية، فقد تبلور الفكر السياسي لمليكة أوفقير داخل السجن، حتى جاءت روايتها رواية بكثير من التصريحات السياسية حول القهر السياسي المفروض على المساجين السياسيين، وناقشت موضوع الحرية وحقوق الإنسان فقد كان حبس أم وستة أولاد لم يتجاوز أصغرهم ثلاث سنوات جريمة لا تغتفر، ومنافية للشروط الإنسانية[3].

جاءت التصريحات السياسية لمليكة أوفقير داخل الرواية مباشرة، وسلطت الضوء فيها على طغيان السلطة، تقول "كنا على وضعنا في مراكش عندما نشبت حرب الخليج، ونشأ وضع يتوافق

---

[1] مليكة أوفقير، السجينة، ص١٩١.
[2] المصدر نفسه، ص٢٤١.
[3] انظر: المصدر نفسه، ص١٣٣.

مع مصالح الملك وسياسته، إذ يمكن أن ينصب نفسه وسيطا في العالم العربي ويحاول أن يحيط بالنسيان المساجين السياسيين، والاختفاءات التي لا حصر لها، وسجون الأشغال الشاقة، والاستهتار بحقوق الإنسان، وغير ذلك من حقائق الوجه الآخر لعاهل عديم الرحمة"[1]، وهي تشير إلى أن الملك كان يتخذ من المصالح السياسية ستارا لإخفاء جرائمه واستهتاراته بأوضاع المساجين السياسين وحقوقهم الإنسانية.

أما عن الاختفاءات التي لا حصر لها للمساجين فتقول "وأخيرا فإن سجننا هو من التقاليد العريقة للعقوبات التي يطبقها القصر، فلتحطيم معارض، يخفى عن الوجود، نفياً أو إبعاداً، ويشطب اسمه من قائمة الأحياء، ومجرد ذكر اسمه يسبب المتاعب لمن تجرأ على تحدي هذا القمع العرفي المضمر، لكن المعارض لا يُقتل، بل ينتظر موته"[2].

تقدم مليكة أوفقير صورة الحاكم الطاغية الذي يبطش بالناس حتى بأقرب الناس إليه، وتقدمه من منظار إنسان كان قريبا منه وعرفه وعايشه، وهذا يعطي الرواية قيمتها الحقيقية بأن تصبح جزءا أساسيا من الظرف التاريخي والاجتماعي، فحين تتحدث عن سجنهم وعدم قتلهم مباشرة، تقول "تساءلت غالبا لماذا أراد الحسن الثاني تطبيق هذا الموت البطيء علينا بدلا من بطشه بنا في الحال، فزوالنا أهون له. وبعد أن قلّبت الأمر من جميع وجوهه... توصلت بالحدس... إنه غير قادر على قتلنا، فالانقلابان المتتابعان زعزعاه. لقد عورض وشكك به، لم يعد أميرا لكل

---

[1] مليكة أوفقير، السجينة، ص٣٠٣.
[2] المصدر نفسه، ص١٩٣.

المؤمنين، ولا ممثلا لله على الأرض. وهو وحيد سياسيا، فلم يعد إلى جانبه الرجل القوي، المتمثل بأبي، الذي يوطد سلطته ويحفظ له النظام. لقد غُدر به، وهو يعاني من شعور بالفراغ"[1].

تطرح مليكة أوفقير المحرم السياسي من منظار آخر، فبعد فرارها من السجن، تلجأ إلى الاتصال بمحام فرنسي يدعى (دارتفل)، وتطرح عليه قضية عائلتها، وما يدفعها للجوء إلى محام فرنسي بعد فرارها من السجن بدلا من مغربي؛ هو شعورها بالاغتراب في وطنها وفقدان الحرية والأمان، حتى من عامة الشعب. فمجتمعها تفتقد فيه الحرية ويمارس فيه التضييق، مما يجعل من لجوئها إلى الغرب، خاصة فرنسا ملجأ وليس بديلا. في حين أن اللجوء إلى محام مغربي، يعني أن تعاد إلى السجن، دون أن يسمع أحد صوتها، ودون أن تتمكن من بث قضيتها للعالم. فالحكومة المغربية ستسعى إلى إخفاء جورها، ومخالفتها لحقوق الإنسان في معاملتهم في السجن. تقول "عبر لنا المحامي دارتفل عن موقف فرنسا المستنكر للظلم، فرنسا حقوق الإنسان، وأقسم لنا أن مصالح بلاده الاقتصادية لن تفضل على مصالحنا ولن يكون لها السبق"[2]. إن الاتجاه إلى الغرب بالنسبة لمليكة أوفقير وعائلتها معادل موضوعي للشعور بالحرية، واتخذ بعدا ثقافيا ومعرفيا بأن الغرب هو المكان الذي تمارس فيه حقوق الإنسان.

إن انتفاء هذه الحرية في المغرب، ينعكس بما قدمته مليكة أوفقير للحرية التي لم تجدها في بلدها، حتى بعد أن خرجت من السجن، تقول "حر يعني: الخروج إلى الشارع دون أن تكون الشرطة في أثرك. لكننا ما نزال خلال خمس سنوات نتعقب، ونراقَب، ويتنصت علينا، وتسبب لنا الإحراجات. حر يعني: التمتع بحق العمل، ووحدي تمكنت من إيجاد عمل حقيقي في المغرب؛ لأن

---

[1] مليكة أوفقير، السجينة، ص١٩٢.
[2] المصدر نفسه، ص٢٧٠.

رب عمل مقدام تحدى النواهي. حر يعني: معاشرة من تريد، وحب من يهفو إليه قلبك، والذهاب حيثما ترغب. بينما قوى الأمن الإقليمي ما زالت تحقق مع جميع أصدقائنا، وعلاقات حبنا الأجنبية غير المشروعة، جوازات سفرنا لم تعد إلينا"[1].

يعد مناقشة مفهوم الحرية من وجهة نظر مليكة أوفقير، بيانا منها حول الشرطة الإقليمية في المغرب، التي لم تتركهم بعد أن أفرج عنهم، بل ظلت تضيق عليهم الحصار وتتابعهم طيلة خمس سنوات، حارمة إياهم من أبسط حقوقهم. كما أنها تقدم بيانا حول النظام السياسي في تعامله مع المساجين السياسيين بعد فك أسرهم، فلا حقوق لهم في بلدهم، حتى العمل فيها، وإن كان خدمة لها، فهو ممنوع.

لقد لجأت مليكة أوفقير إلى الحديث عن قصة سجنها، والخوض في المحرم السياسي لترفض السجن الذي "شكّـــل حالة مغلقة للكثير من الممارسات المعدة الدافعة له لمحاولة جعله – السجين- يرتحل جذريا عن أنساق ومقتنيات سلوكات سابقة، وينصاع لتلك التي يفرضها عليه سجانوه، ومنها وسائل الإكراه النفسي والبدني، من خلال السيطرة عليه في المكان، ومن خلال إخضاعه للنظام الصارم، وكذلك تجويعه، وتناوب المستجوبين عليه، وجعله يتقبل فكرة أنه مذنب"[2]، فما عانته مليكة داخل السجن من استبداد سلطوي، جعلها ترتحل عن أنساقها الفكرية، ودفعها إلى ممارسة سلوكيات ما كانت لتلجأ إليها خارج السجن وذلك في سبيل التأقلم مع الوضع القائم عليهم في السجن.

---

[1] مليكة أوفقير، السجينة، ص٣١١.

[2] رفقة دودين، خطاب المرأة في الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص٣٣١.

إلا أنها لم تشعر بالذنب وتستسلم لممارسات السلطة القامعة، فعندما خرجت كتبت لمقاومة القهر السياسي، ولتقديم السجن مظهرا من مظاهر غياب الديمقراطية، ولرصد شكل من أشكال علاقة السلطة السياسية بالإنسان العربي[1]، في روايتها.

يتخذ التابو السياسي في هذه الرواية صفة نسوية؛ لأنه عكس الأثر النفسي للأحداث السياسية على المرأة (مليكة أوفقير وإناث عائلتها) فهن يعانين من استلاب الحقوق في مجالات مختلفة، إضافة إلى سيادة المفاهيم الذكورية التي حملتها أعباء السياسة دون ذنب لها، فكانت كتابة سيرتها على شكل رواية "قلمها ووسيلتها وأداتها لنقد واقعها السياسي، ولتعزيز ودعم قضيتها وقضايا النساء المضطهدات سياسيا بشكل عام، وللنهوض بها"[2].

خلاصة الأمر، لقد ناقشت الروائية النسوية في روايتها مجموعة من القضايا السياسية، التي تحدت فيها ممنوعات كثيرة، وقاومت سلطات مختلفة عكست من خلالها صور الظلم والجور، وفقدان الحرية. وتمردها على هذه السلطات تمثل أغلبه في التمرد على السلطات الدينية، التي غلب فيها الدين على السياسة مثل هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ففي هتكها لمقدس الهيئة وانتقادها للقوانين التي تفسر الخلوة بالرجل غير المحرم بالزنا، وعدم مساواتها في تطبيق العقوبة عليهما، متناسية التفاوت في وضع الزاني، والعقوبة التي نصها الشرع لكل منهما. كما ركزت على قمع الهيئة للمرأة الزانية باسم الدين، مدعية أن الدين بالنسبة للهيئة، ما هو إلا ستار لانحلالهم وفسادهم الأخلاقي في المجتمع.

---

[1] انظر: عمار حسن، النص والسلطة والمجتمع، ص٢٩.

[2] نبيلة السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام، ص٢.

ومن المفاهيم السياسية التي شكلت سلطة واقعية "الأصولية" التي سعت إلى فرض الحجاب على المرأة الجزائرية لصيانة عرضها. فتمردت عليها الروائية، وجاء تمردها سعياً إلى التحرر والانفلات من القفص الذي سُجنت به – من منظارها- فعارضت فرض الحجاب من هذه السلطة، وملاحقات النساء غير المحجبات إلى حد إيذائهن.

كما أنها قوّضت السياسات القائمة على القتل والإرهاب، للوصول إلى مبتغاها، كسياسة الجبهة الإسلامية للإنقاذ، والتي نالت من المدنيين وخاصة النساء منهم، اللواتي ذهبن ضحايا حرب غير عادلة. فلم تعبأ بها السلطة، ودعت عليها بحلول الكارثة، فكان الشرع غطاءها، فباسمه اغتصبت النساء، ونبذن على أنهن زانيات، قد سلّمن أنفسهن للرجل بسهولة.

وأدانت الروائية العربية الطائفية والعقائدية التي استغلت الدين للاضطهاد، مما دفع إلى الحرب الأهلية في لبنان، والترويع والقتل بناء على الهوية، فشكلت مظهرا من مظاهر أزمة الذات والهوية المغدورة.

قاربت الروائية النسوية السلطة السياسية الدينية كثيرا في رواياتها، إلا أن مناقشتها للقضايا السياسية لم تقتصر عليها، فقد تطرقت إلى السجن بوصفه مكانا لعقوبة السلطة، فرصدت صورا من صور غياب الديمقراطية فيه، وشكلا من أشكال علاقة السلطة السياسية بالإنسان العربي. وهي في حديثها عن تجربة السجن عكست الأثر النفسي للأحداث السياسية على المرأة التي تعاني من استلاب الحقوق في مجالات مختلفة، وسيادة المفاهيم الذكورية التي حملتها أعباء السياسة.

وفي كل القضايا السياسية التي تناولتها الروائية وتمردت عليها، كان قلمها هو وسيلتها لنقد الواقع السياسي المضطهد لها كما تعيشه، ولتعزيز ودعم قضيتها وقضايا النساء المضطهدات سياسيا

بشكل عام، وللنهوض بهن، وتحفيزهن إلى التمرد على واقعن السياسي الذي يفرض عليهن ما يكبل حريتهن ويحد من قدرتهن على الانخراط في المجتمع ذلك الانخراط الخالي من القيود.

الفصل الثاني

الجانب الاجتماعي

أ- الحجاب/ أزمة رفض.

ب- عالم الحريم والجواري.

ج- مؤسسة الزواج.

د- قضايا المجتمع المرفوضة لدى الروائية.

مدخل:

عانت المرأة العربية وضعا قهريا، فكان المجتمع والسلطة الخارجية مصدري القيود والضوابط، فكبل المجتمع حريتها، يشاركه في ذلك النظام الأبوي المفروض عليها في البيت، سواء من والدها أو زوجها، وقد عالجت ذلك في تمهيد هذه الرسالة.

وقد اتخذ فرض القيود والضوابط شكلا قمعيا على المرأة لفترات تاريخية طويلة، والقمع يعني "إلزام الفرد بالامتناع عما هو غير مقبول اجتماعيا، حتى تعدّى كونه آلية خارجية فحسب، ليصبح آلية داخلية كذلك"[1]. فالمرأة منعت من ممارسة ما رآه المجتمع غير مقبول لها، حتى أصبح رفضها لما حولها آلية داخلية تمارسها على نفسها. والقمع "يأخذ من وجهة نظر اجتماعية، شكل وأثر إكراه خارجي؛ أي اجتماعي، يمارس على كل أعضاء المجتمع، ويجبرهم على "إعادة صيانة" حياة دافعهم أو تقييدها والتوافق مع المعايير المقررة سابقا، والتخلص مما قد يربك النظام الاجتماعي أو يشكك فيه"[2]. فكل ما فرض على المرأة أكرهت عليه كباقي أعضاء المجتمع، لصيانة دوافعهم ورغباتهم في الحياة؛ لتتفق مع المعايير الاجتماعية التي اتفق عليها المجتمع، وللتخلص مما قد يثير الاضطراب من وجهة نظر مجتمعية. وكانت المرأة المعنّفة هي الأكثر عرضة لهذا الإكراه الخارجي والقمع.

كانت الصيغة المباشرة للقمع الذي عانته المرأة في مجتمعها، هي تأسيس علاقاته على اللاتوازي بين الجنسين، فالرجل دائماً مفضل على الأنثى، وينال ما يريد متى يريد دون المرأة. في حين أن المرأة محاطة بسياج من المحرمات والممنوعات العرفية والتقليدية. كما أن وضعها في المجتمع حدد "بالبعد الاقتصادي والحاجة إلى احتكارها وعاءً للنسب، الذي أصبح الشرف كل ما يمت لها ولصيانتها، ومن ثم فإن أشكال القبول الاجتماعي والسلطة الاجتماعية

---

[1] محمد الجوة، مفهوم القمع عند فرويد وماركيز، ص١٣.

[2] المرجع نفسه، ص٦٠.

والسياسية يحددها العرف، الذي اكتسب كينونته كمقدس من حيث فعاليته، وربما يرتبط أحيانا بالمقدس الديني، وأحيانا يتناقض معه، لكنه يكتسب قوته من المأثور والموروث والبناء الاجتماعي لجماعة ما"[١]. فهي مصدر للإنتاج، يحتكره المالك، ويجعل من الشرفُ الوثيقَةُ التي تؤكد ملكيته، وقد اكتسب الشرف شرعيته بوصفه صك ملكية من الموروث الديني والسياسي والاجتماعي.

ونتيجة للتحول الاجتماعي والثقافي والاقتصادي الذي طرأ على المجتمع العربي، فقد نمت روح التمرد لدى المرأة، التي لم تغضَّ الطرف عن كل الإكراهات التي عانتها، بل ذهبت إلى النص لتمارس فيه حريتها التي فقدتها في المجتمع. فعــُدّت كتابتها تمردا، و"في علم الاجتماع، التمرد هو محاولة فردية لتغيير الواقع الاجتماعي"[٢]، لأنها حاولت بقلمها أن تغير نظرة المجتمع إليها، وأن تنتقد ممارساته عليها.

خرجت المرأة من بَرد السكوت إلى دفء البوح المقنن، والكشف بدقة عن مكنونات النفس ورغباتها، وتمثيل ذاتها التي تعني "التسوية بين الجنسين، وتسوية الحرية المتكافئة"[٣]. فذاتها لا تتمثل وتتكشف إلا إذا تمت التسوية بينها وبين الجنس الآخر؛ لتكون حقوقهما متكافئة، فكان "هذا المجتمع وهذه العلاقة هما محرك الآلة التخيلية لدى المرأة"[٤].

تناولت الروائية العربية مجموعة من القضايا منها: الزواج بالإكراه، والزواج المبكر، والعنف ضد النساء، وثنائية الخضوع والتمرد، وجرائم الشرف، وانتهازية الرجل ورجعيته واستهتاره... إلخ[٥]. بالإضافة إلى العديد من العادات والتقاليد الرجعية، التي رأت فيها المرأة

---

[1] ميرال طحاوي، محرمات قبلية، ص٩٤.

[2] نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص٢٥.

[3] محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الرواية العربية، ٢٠٠٤، دار أزمنة، عمان، ص٨٠.

[4] المرجع نفسه، ص٧٩.

[5] انظر: إلهام طه حسين ومصلح النجار، الأدب النسوي والنقد النسوي، ص٩٥.

تعديا على حريتها وكرامتها، وإن كانت صادرة عن جنسها نفسه، فكان تناول الرواية للعادات والتقاليد، من باب رفض "تلك النظرة التقديسية للعادات والتقاليد، وكأنها ليست صناعة بشرية بل وحي إلهي لا تجوز مساءلته"[١].

لكن أهم ما ركزت عليه المرأة في نصها وبوحها هو التقسيم الاجتماعي بين الرجل والمرأة، وما له من تبعات سلبية على المرأة، وبالتالي جاء التقسيم الفني للرواية " ليس تجريدا محلقا في الهواء، وشروطه ليست منعزلة عن الواقع، وإنما مرتبطة بالتقسيم الاجتماعي والثقافي. وبالتالي فإن اختلاف عالم المرأة عن عالم الرجل هو الذي يحدد "خصوصية" إبداع المرأة وتعبيرها الذي "يختلف" عن تعبير الرجل"[٢].

ولكن يظل السؤال دائما "ما الذي يدفع الأديب، وهو ذات فردية إلى خلق العمل الأدبي؟ والجواب الذي يمكن اشتقاقه... يتوزع على اتجاهين، فالأديب يفعل ما فعل إما لأنه ينتمي اجتماعيا إلى فئة محددة، بإمكانه التعبير عن أفكارها، أو لأن سيرته الذاتية، وبسبب وقائع معينة، تتوافق مع تجارب فئة اجتماعية لا ينتمي إليها بالضرورة، أو لأن الأديب يبدع ما يشاء من دون أن يبتعد، في الحالات جميعها عن الأرض التي تهيّئها له الجماعة. وسواء أكان الجواب شافيا أم قليل الإقناع. فإنه يبقى في الحالتين فرضية من فرضيات علم الاجتماع، ذلك أن السؤال الأساسي يستدعي تناظرا بين العمل الأدبي والوعي الاجتماعي والعلاقات بينهما"[٣].

إذن فالروائية تخلق عملها الأدبي وتتمرد فيه، وتكسر ناموس العرف والتقاليد؛ من أجل أن تعبر عن رأي جماعة معينة، وهو في الأغلب رأي بنات جنسها من النساء، أو لأن في سيرتها الذاتية ما يتوافق مع ما تعرضت له النساء من اضطهاد، فأرادت إبرازه والخروج عليه.

---

[1] تركي الحمد، السياسة بين الحلال والحرام: أنتم أعلم بأمور دينكم، ٢٠٠٠، دار الساقي، بيروت، ص٤٤.

[2] رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف: دراسة في كتابة النساء، ٢٠٠١، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ص١٣.

[3] فيصل دراج، نظرية الرواية، ص٤٩.

وقد حاول هذا الفصل في مفرداته الرئيسة الآتية، أن يقدم نماذج لما خلقته الروائية في الجانب الاجتماعي، وعمدت فيه إلى البوح، وكسر ناموس العرف والتقليد وتدنيسه، أو تقديسه، تبعا لمخالفته أو موافقته للخلفيته الثقافية والاجتماعية للمجتمع.

أ- الحجاب/ أزمة رفض:

قضية الحجاب والاهتمام به قضية قديمة، تعود إلى ما قبل الإسلام، فالشعوب والمجتمعات القديمة كانت تهتم للحجاب بسبب انكشاف الناس للطبيعة، أما في القانون الآشوري فقد ألزمت الحرائر بحجاب الرأس عند الخروج من بيوتهن، وكان الهدف من الالتزام بالحجاب للتحرز من فتنة النساء للرجال[١].

أما في الدين الإسلامي، فقد نص القرآن على الحجاب في الآيتين "وقُـلْ للمُؤمنتِ يَغْضُضْنَ منْ أَبْصرهِنَّ ويحْفَظنَ فُرُجَهُنَّ ولا يُبْدِيْنَ زِينَتَهُنَّ إلا ما ظَهَرَ مِنْهَا ولْيَضرِبْنَ بِخُمُرهِنَّ على جُيُوبِهِنَّ..."[٢]. وقوله تعالى "يا أيـُّها الـنبِيُّ قُلْ لأزوَجِكَ وبَنَاتِكَ ونِسَاءِ المُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ من جَلابِيبِهِنَّ ذلك أَدْنَى أنْ يُعْرَفْنَ فَلا يُؤْذَيْنَ..."[٣].

في الآية الأولى يفسر سيد قطب قوله تعالى " ولْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ على جُيُوبِهِنَّ" بقوله "الجيب فتحة الصدر في الثوب. والخمار غطاء الرأس والنحر والصدر. ليداري مفاتنهن، فلا يعرضها للعيون الجائعة، ولا حتى لنظرة الفجاءة، التي يتقي المتقون أن يطيلوها أو يعاودوها، ولكنها قد تترك كمينا في أطوائهم بعد وقوعها على تلك المفاتن لو تركت مكشوفة"[٤]. وفي تفسير

[1] هادي العلوي، الأعمال الكاملة ٦: فصول عن المرأة، ط٢، ٢٠٠٣، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ص٣٧-ص٧٦.

[2] سورة النور، آية ٣١.

[3] سورة الأحزاب، آية ٥٩.

[4] سيد قطب، في ظلال القرآن، ط٧، ١٩٧١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج١٨، ص ٩٥.

قوله تعالى "يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ من جَلابِيبِهِنَّ ذلك أَدْنَى أنْ يُعْرَفْنَ فَلا يُؤْذَيْنَ" قال "كانت مساكن أهل المدينة ضيقة، فإذا كان الليل خرجت النساء إلى الطريق يقضين حاجتهن... فكان الفساق يبتغون ذلك منهن –والقصد التعرض لهن- فإذا رأوا المرأة عليها جلباب. قالوا: هذه حرة. فكفوا عنها. وإذا رأوا المرأة ليس عليها جلبابا قالوا: هذه أمة فوثبوا عليها"[١]. من الآيتين السابقتين وتفسيرهما يتبدى أن الحجاب هو الفارق بين الحرة والأمة، وقد فرض على المرأة بنص ديني حماية لها ولعرضها من الانتهاك، ولـــ "تطهير البيئة العربية، والتوجيه المطرد لإزالة كل أسباب الفتنة والفوضى، وحصرها في أضيق نطاق، ريثما تسيطر التقاليد الإسلامية على الجماعة كلها وتحكمها"[٢]. فكان الحجاب للحد من الفتنة التي قد تثيرها النساء في المجتمع الإسلامي.

يقول غلام علي عادل في كتابه "ثقافة العري أو عري الثقافة" "قدس الحجاب لأنه يستر الجسد ويحفظه، ويذود به عن كرامة الإنسان، وللتقليل من الإثارة الجنسية لا تثوير الغريزة. إنه الجلد الثاني للإنسان، وإنما بيته الأول. إنسان الإسلام لا يرى كماله في تزويق جسمه وتجميله كالبضاعة التي تعرض للبيع، بل يلجأ إلى بيع نفسه لله، بدلا من بيع جسمه للناس"[٣]. يرى غلام علي أن كشف الجسد –ومنه كشف الرأس- هو عريٌّ غايته الاتجار بالجسد وبيعه للناس، لأنه يثير الغرائز الجنسية.

ويقول غلام عادل عن "العريّ": "العري يقضي على كل قيمة للمرأة، ويهبط بها إلى مستوى البضاعة و "الجنس"... ذلك أن المرأة التي تعرض مفاتنها الجسدية أمام الجميع... تريد أن تحتل مكانا في المجتمع اعتمادا على "أنوثتها" لا على "إنسانيتها"، وهي تحاول أن تعلو بأن

---

[1] سيد قطب، في ظلال القرآن، ج١٨، ص٦١١.

[2] المرجع نفسه، ج١٨، ص٦١١.

[3] غلام علي عادل، ثقافة العري أو عري الثقافة، ترجمة: عبد الهادي العلوي، ٢٠٠١، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، ص٤٧.

هذه الأنوثة هي المبدأ الأساسي بالنسبة إليها، وليس الإنسانية أو الفكر أو الكفاءة والجدارة"[1]. فعري المرأة مرفوض لما يجلبه من سلبيات لها، إلا أن المرأة تستغل جسدها/ أنوثتها لتصل إلى المكانة الرفيعة في المجتمع، وهي بهذا الخلع والعري تدنّس الحجاب الذي قدس لحمايته للمرأة.

رغم أن الحجاب عرف بوصفه مقدسا في المجتمع العربي الإسلامي، إلا أن وجهات النظر حوله اختلفت بين قبول ورفض، وكانت الروائية العربية من أبرز من دخل ساحة العراك في مسألة الحجاب، لكنها دخلت بقلمها فهل كانت مؤيدة له أم رافضة؟ مع الإشارة إلى أنّ التأييد يمثل نظرة تقديس، والرفض يعبر عن نظرة تدنيس بناء على ما تم التعارف عليه دينيا ومجتمعيا.

تتعرض سمر المقرن في روايتها "نساء المنكر" لحجاب المرأة، فسارة بطلة الرواية تسخر من الحجاب الذي ترتديه المرأة السعودية، والتي لا ترى أنه يلبس إلا أمام الرجل السعودي، فهي تحتجب فقط عمّن يطالبها بارتداء الحجاب وليس قناعة بحجابها، وخوفا من لسان مجتمع لا يغفر للمرأة انكشافها، مما يجعل الحجاب قمعا إضافيا يمارس على المرأة، تقول "داخل هذا النقاب تعيش النساء السعوديات كل المتناقضات، حتى إن كثيرا منهن يعتقدن أن الرجل السعودي "هو الذكر" الوحيد في العالم من بين رجال العالم الذي يجب أن تحتجب عنه، ولست أنسى مشهدا لسيدة كانت تقف أمام السائق بلا أي حجاب، وعندما مرّ شقيق زوجها رفعت ورقة تحملها بيدها لتواري بها وجهها عنه، وهي أيضا ضحية لمقولة "الحمو الموت""[2]. فالروائية تعتقد بأن الرجل السعودي هو الوحيد الذي يجب أن تحتجب عنه، لأنه من طلب منها التّحجب.

كما أنّ الروائية في النص السابق تمس محرما دينيا عندما تستهتر بالحديث النبوي الشريف، فقد ورد عَنْ عُقْبَةَ بْنِ عَامِرٍ:" أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ (صلى الله عليه وسلم) قَالَ: إِيَّاكُمْ وَالدُّخُولَ

[1] غلام علي عادل، ثقافة العري أو عري الثقافة، ص٧٣.

[2] سمر المقرن، نساء المنكر، ص١٣

عَلَى النِّسَاءِ فَقَالَ رَجُلٌ مِنْ الانْصَارِ يَا رَسُولَ اللَّهِ أَفَرَأَيْتَ الْحَمْوَ، قَالَ: الْحَمْوُ الْمَوْتُ "[1]، فالروائية على لسان سارة تنتقده انتقادا مبطناً جاعلة من المرأة التي تلتزم بسنة رسول الله ضحية، فكأنها تقول إن ما ورد على لسان الرسول (صلى الله عليه وسلم)، أقاويل لا أساس لها من الصحة، وهي تطلب التحرر على حساب النص المقدّس.

تعد ظاهرة رفض الحجاب من ظواهر الانفتاح على الغرب، والرغبة في الحرية والانطلاق لدى المرأة، يقول خليل أحمد في كتابه "سوسيولوجيا الجمهور السياسي الديني" إن هذه الظاهرة "ظاهرة اعتقادية إديولوجية، تقنّع السيرورات الاجتماعية الفعلية. وعليه فإن تحول الجمهور إلى قوة تاريخية لا يتحقق في تظاهرة مدبّرة أو مدبلجة، بل في نقد الدين... إن نقد الدين هو الشرط الأساسي لكل نقد اجتماعي"[2]. فالروائية منفتحة على الغرب ونتيجة لانفتاحها فهي غير قادرة على حشد جمهور لرفض الحجاب، وإنما تسيِّر منطوق بطلتها سارة إلى "نقد الدين" كشرط لنقد الحجاب في مجتمعها.

كما أن سارة ترفض الحجاب عندما تجعل منه ظاهرة اجتماعية في المجتمع السعودي لا واجبا دينيا، مما يوحي بأنه قانون لا دين، والحجاب بهذا الشكل يجعلها غير ظاهرة في المجتمع، وإنما قابعة خلف أسوار البيت، غير مُدركة بالحواس، وإنما بالقرائن، لذلك فإنها عندما تقف أمام رجل غير سعودي أو تسافر إلى الخارج، تسارع إلى نزع الحجاب عنها لتصبح ظاهرة مُدركة بالحواس لا بالقرائن، تقول سارة عندما تسافر إلى لندن لتقابل حبيبها هناك "وجهه أمامي لأول مرة شاهدا على تحقيق الأحلام الحرة في هواء لندن الطلق بعيدا عن حصون

---

[1] أبو الحسين مسلم، صحيح مسلم، كتاب السلام، باب: تحريم الخلوة بالأجنبية والدخول عليها، جزء ١٤، مجلد٧، الحديث رقم (٢١٧٣)، ص١٦٠.

[2] خليل أحمد، سوسيولوجيا الجمهور السياسي الديني، ص٨١.

الرياض، وصرخات الأبالسة تنهر آدميتنا: "تغطي يا مرة""[1]. فهي الآن مدركة بالحواس، يستطيع من يقف أمامها أن يراها مباشرة، كما ترى هي من أمامها دون أن يكون ثمة حجاب بينهما، وقمة ما يحققه لها نزع الحجاب هو تحقيق الحرية، والتحرر من سلطة المجتمع التي فرضت عليها من المجتمع ومن السلطات المتحكمة فيه.

تعمد الروائية إلى توظيف مفهوم الآخر في نصها من خلال الثنائية التالية: (لندن، حرية، غير مؤدلجة دينيا/ الرياض، قمع، مؤدلجة دينيا)، فالآخر (لندن) رمز للانفتاح والحرية التي لا يمكن للمرأة السعودية أن تجدها في السعودية، وهي بهذا تحاول لفت انتباه القارئ ومشاعره إلى الغرب حيث حرية الفرد، متغاضية عن الاختلافات الثقافية بين الشرق والغرب التي تحرر الفرد أو تقمعه.

لقد أرادت سارة أن تعري وضع المرأة السعودية عندما تخرج إلى الشارع، فهي تلقى الاضطهاد حتى وإن كانت محجبة، تقول "في الأسواق صرخات رجال هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر على النساء، يتبعها تلقائيا تسارع في خطواتهن، وبلبلة وخوف وتوار خلف عمود... لتتخلص بصفعها من رجل الشرطة... الذي بمقدوره أن يفعل بها ما يشاء، وما ذلك إلا لأن طريقتها في لبس العباءة لم تعجبه، وقد تكون متبرجة من وجهة نظره مما يجعلها مركزا تدور حوله شهوة الرجال فتغويهم وتحجبهم عن جنة النعيم"[2]. مجرد طرح مثل هذه الممارسة هو خروج على المنظومة التي وضعها المجتمع والدين لحجاب المرأة، التي لا ترى فيه إلا تعقيدا وتكبيلا لحريتها، ولا تبتعد هذه النظرة عن فكرة تحويل المجتمع من مجتمع متأدلج دينيا إلى متأدلج دنيويا.

---

[1] سمر المقرن، نساء المنكر، ص١٢.

[2] المصدر نفسه، ص١٣.

في رواية "بنات الرياض"[١] لرجاء عبد الله الصانع[٢]، يكاد المرء يقتنع بأن الحجاب هو ظاهرة في المجتمع السعودي، وليست دينا وتدينا، فهو عندما يلج الرواية، يلجها من عنوانها الذي يوحي بأنها تتحدث عن القضايا العامة لبنات الرياض، مما يجعل قصة الواحدة قصة مجموع، والرواية تحكي قصة فتيات أربع، وما يتعرضن له من مشكلات وما يكابدنه من آلام في سبيل حل هذه المشكلات.

لا تظهر قضية الحجاب في الرواية بوصفها قضية منفصلة متعمدة الذكر، وإنما تلقائية من خلال ممارسة تبديها إحدى الفتيات وهي سديم، لتبدو وكأنها ممارسة فتيات الرياض عامة، فهي تخلع حجابها وعباءتها عندما تخرج من السعودية، وترتديهما من جديد عندما تعود إليها. تسافر سديم إلى لندن بعد مشكلة عاطفية تعرضت لها، وقبل أن تحط الطائرة في أحد مطاراتها تخلع حجابها وعباءتها عنها وكأنها تخلع تهمة لصيقة بها، تقول الرواية عنها "قبل هبوط الطائرة في مطار هيثرو، توجهت سديم نحو حمام الطائرة وقامت بنزع عباءتها وغطاء شعرها لتكشف عن جسم متناسق يلفه الجينز والتي- شيرت الضيقان، وحمرة الخدود الخفيفة "البلاشر" وقليل من الماسكارا ومسحة من ملمع "لب غلوس" للشفاه"[٣].

تعطي أم نويّر –صديقة للفتيات الأربع في الرواية، وبمنزلة أم روحية لهن- تفسيرا لمثل هذه الظاهرة، فالفتيات اللواتي يسلكن هذا المسلك فتيات يستعففن بإرادة أهلهن أو إرادة المجتمع وتحت رقابته، فهن من الصغر يعشن في بيئة تُلزم الفتاة بالحجاب، إلا أنها تتعرض

---

[1] صدرت الطبعة الرابعة عام ٢٠٠٦، دار الساقي، بيروت.

[2] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.

[3] رجاء عبد الله الصانع، بنات الرياض، ص٧٣.

لمؤثرات خارجية فيظل حلمها التحرر والانطلاق[1]، ويكون هذا التحرر بخلع الحجاب فور خروجها من مجتمعها والتحرر من رقابته المفروضة عليها.

فيما بعد تعرض الرواية سلوك سديم التي تعود لارتداء حجابها وعباءتها في الطائرة عندما تعود للسعودية، تقول الروائية "توجهت سديم كعادتها في كل رحلة دولية إلى حمام الطائرة لارتداء عباءتها، فهي تكره أن تفعل ذلك قبل هبوط الطائرة على أرض المملكة بقليل، عندما تصطف النساء والرجال صفوفا أمام أبواب الحمامات لارتداء الزي الرسمي، فترتدي النسوة عباءاتهن وأغطية شعرهن ونقاباتهن"[2]. في النص السابق تستخدم الروائية مفردتين، الأولى "كعادتها" والعادة هي ما تعود الإنسان على فعله، أي أن النساء السعوديات تعودن خلعه خارج السعودية، والتجمل بأبهى زينة فور خروجهن منها. أما المفردة الثانية فهي "النسوة"، فهي باستخدام صيغة الجمع لم تبرئ امرأة سعودية من تهمة خلع الحجاب خارج مجتمعها، وهي بهاتين المفردتين تؤكد أن الحجاب ما هو إلا ظاهرة في المجتمع السعودي، توجد بوجود المرأة داخله، وضمن رقابته، وتختفي باختفائه واختفاء رقابته، وهذا أمر موجود فعلا، لكن لا يمكن تعميم حكمها ورؤيتها على النساء السعوديات كافة، فلسن كلهن يخلعنه عندما يخرجن منه.

أما في رواية "المتمردة" لمليكة مقدم فإن تمظهرات رفضها للحجاب تنطلق من مشاهد اللامساواة مع الجنس الآخر، والقيود التي تفرض عليها مجتمعيا، التي تلعب دورا في حريتها، ولا تعدو كونها قهرا نفسيا؛ لأنها كانت مخالفة لأفكارها وأحلامها، وتخيلاتها لحرية المرأة، فهي حين تخرج للاحتفال بعيد الاستقلال في الفاتح من نوفمبر، تخرج دون حجاب، وعندما تختلط بحشد الناس تتعرض للمضايقات منهم، تقول: "كنت أقاسي من كلماتهم البذيئة وأنا أغلي، ولكن دون أن أبدي تذمرا؛ لأن دمدمات النساء اللواتي كن حوالينا كانت تتهمنا بكوننا نعرضهن للعار

---

[1] انظر: رجاء عبد الله الصانع، بنات الرياض، ص٨٤.

2 المصدر نفسه، ص١٣٤.

والسوقية؛ بسبب صفاقتي في حضور الاحتفال عارية في عز الليل، فكل من لا ترتدي حجابا تعتبر عارية"[1]. بعد ذلك تحاول مجموعة من الشباب التعرض لها، فتهرب هي وأختها إلى مخزن للاختباء به، فيحاول الشباب تكسير المخزن، إلا أن الشرطة تحضر وتنقذهما.

فيما بعد تكتب مليكة عن هذا الموقف في كتابها "الرجال يمشون" بطريقة أكثر تفصيلا. فبالنسبة لها يعدّ هذا الموقف فظاعة حقيقية، وعنفاً ممارساً ضدها وضد حريتها. وباتت ترى أن الثورة الحقيقية ليست في الثورة لتحرير الجزائر من الاستعمار، وإنما هي تلك الثورة التي يتحرر فيها الشعب الجزائري من أفكاره البالية ضد المرأة غير المحجبة، وأن الكتابة عن هذا الموقف في سيرتها تستدعي إعادة النظر في القيم التي تكرس دونيتها، وذلك من أجل مكانة رفيعة لها، وبقيم متطورة.

إن الأسلوب الذي اتبعته الروائية في تناولها لقضية الحجاب، هو خرق للمقدّس على صعيدين؛ ديني واجتماعي. فهي ترى أن الحجاب يمنع المرأة من الانطلاق في المجتمع ويكبل حريتها، مهملة للفكرة التي طرحتها في محاولة اعتداء الرجال عليها لأنها كانت عارية في نظرهم. في حين عدّه الدين والمجتمع سترا وحماية لها مما قد يعرضها لانتهاك كرامتها أو شرفها، وهذا ما عبرت عنه بأفكار بالية ضد المرأة غير المحجبة.

في رواية "سيدات وآنسات"[2] لخولة القزويني[3]، تحكي قصة هيام السمّان، وهي ناشطة نسوية، ورئيسة لجمعية المنار النسائية.

تعمل هيام السمّان على تنظيم الندوات التي من شأنها تثقيف المرأة وتوعيتها بحقوقها، ومساواتها مع الرجل، ويكون الحجاب من ضمن الموضوعات التي تندرج في قائمة محاضراتها

---

[1] مليكة مقدم، المتمردة، ص١٣٩.

[2] صدرت الطبعة الثالثة عام ٢٠٠٦، دار الصفوة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

[3] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.

تحت عنوان "تطوير المرأة ورفض الحجاب" التي تسعى من خلالها إلى "تغريب المسلمات"[1]، أي دفعهن إلى التشبه بالغرب.

لا تبدو خولة القزويني في هذه الرواية رافضة للحجاب، وإنما توظف شخصيتها الروائية لتسوق موقف بعض الناشطات النسويات من الحجاب، ففي إحدى الحلقات التي تديرها هيام السمّان عن الحجاب؛ انطلاقا من مبادئها الإصلاحية التي تسعى إلى انتشال المرأة من التخلف الذي انتشر في المجتمع. تقول إحدى الناشطات عن المحجبات "أنا مندهشة كيف تتحول بناتنا الجامعيات المثقفات من طور التقدم إلى طور التخلف واللحاق بالعباءة ورواسب العصور الوسطى"[2]. فهي تستغرب من كون المثقفة محجبة، فثقافة المرأة لا بد أن تقود إلى انفتاحها وانطلاقها، وهذا الانطلاق لا يكون إلا برفضها للحجاب، الذي تراه معادلا للتخلف، وتمسكا بماض اندثر، أو انخداعا ببريق الماضي الزائل، وعدم القدرة على استيعاب التطور المفاجئ في الحضارة، وعدم القدرة على مواكبة الغرب.

تؤكد هيام السمّان الفكرة السابقة بقولها "بالضبط، هذا كل ما يحدث الآن الخوف من التطور، أو ردة الفعل السلبية من خروج المرأة وتحولها من طبّاخة ماهرة وخادمة ذليلة للرجل إلى رئيسة ووزيرة، فهي نقلة عظيمة لم تحدث في أية فترة من فترات التاريخ"[3]. تربط السمّان في هذا النص ربطا خفيا بين سلطة الرجل والحجاب، فعندما يكون الرجل متحكما بالمرأة، فإنه يجعلها ذليلة غير قادرة على الخروج عن حدود المنزل، لذلك فهو يفرض عليها الحجاب حتى تظل بعيدة عمّا يدور في الخارج فلا تتفوق عليه اجتماعيا، ومن هذه الفكرة فإنه لكي تحقق

---

[1] خولة القزويني، سيدات وآنسات، ص٤٩.

[2] المصدر نفسه، ص٦٩.

[3] المصدر نفسه، ص٦٩.

المرأة هذه النقلة العظيمة لا بد من خلعها للحجاب، وخروجها من عصر الحريم، وتحطيم أغلالها للشعور بحريتها المنشودة[١].

ب- **عالم الحريم والجواري**:

لكل مجتمع مجموعة من القيم والتقاليد يعرف بها، ويتميز بها عن غيره، وهذه القيم تبدأ بممارسة، لكنّها مع مرور الزمن تنضج بوصفها مقدساً، كذلك القيم في المجتمع الشرقي، فمع مرور الزمن "تتطور قيم الشرق وتقاليده لتصبح معتقداً اجتماعياً مقدساً، صاغه الإنسان عبر مراحل متعددة، وآمن به ودافع عنه حتى أصبح سلطة عليا تمارس تأثيرها في سلوك الناس، وتحكم علاقاتهم ببعضهم الآخر، وتؤطر الحدود الاجتماعية الطبقية، وتصوغ فيما بعد القيم الاجتماعية التي يتوجب على الناس أن يتعاملوا معها بوصفها قانونا لا يحق للإنسان أن يتجاوزه أو يخرج عليه"[٢]. فقد عرف قديما عالم الحريم، وهو عالم تعيش فيه حريم الملك أو الخليفة وجواريه، وقد كان علية القوم هم من يمتلكون الجواري بأعداد كبيرة، والجارية هي ملك خاص لسيدها لا يجوز أن يتعدّى عليها الناس بمحاولة امتلاكها، ولا بمحاولة المعرفة كمعرفة طريقة حياتها أو ملبسها أو مشربها، وكل ما يتعلق فيها داخل القصور. لقد كانت تحجب عن الناس كليا بمجرد دخولها القصر فلا تتعامل مع من هم من الخارج، إلا من خصصن لهذه المهمة.

في رواية "السجينة" تقدم مليكة أوفقير صورة لعالم النساء داخل القصور، وعالم المحظيات. وهي بذلك تقارب رواية سبقتها، هي "نهايةُ سرِّي الخطير"[٣] للمغربية زكية خيرهم[٤].

---

[1] انظر: خولة القزويني، سيدات وآنسات، ص٦٩.

[2] سامح الرواشدة، منازل الحكاية: دراسات في الرواية العربية، ٢٠٠٦، دار الشروق، عمان، ص١٧.

[3] صدرت عام ٢٠٠٤، عن المؤسسة العربية، بيروت.

[4] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.

يقول نزيه أبو نضال في كتابه حدائق الأنثى عن رواية "نهاية سري الخطير"، في الرواية: "يحدث نوع من التواطؤ، كي تقوم الكاتبة الشرقية بتقديم وجبة فضائحية دسمة مضمخة بالتوابل، لزوم مائدة الغربي الاستشراقية، فتروح تنبش في خيالاته العتيقة عن عالم الحريم والجواري، ومفردات الجنس والختان، ودم البكارة المشهرة في صباحات الزفاف، وحيث شهريار القامع متعدد الزوجات والغلمان"[١].

لا يمكن النظر إلى عمل زكية خيرهم على أنه تمرد، وإنما هتك لمقدس عالم الحريم والجواري، الذي ظل معميا لقرون طويلة عن عامة الشعب، وظل المستشرق الأجنبي متعطشا لمعرفة خفاياه، حتى جاء الكتاب العرب وكشفوا ستر هذه الخفايا له بسهولة ليبحث فيها ما يشاء، ويطلق أحكامه على هذه العوالم ومالكيها كما يشاء. من الممكن أن يكون الكتاب العرب انطلقوا من مصادر نسائية قريبة منهم، إلا أن الروائية فيما بعد أغنت هذه الفكرة عندما تحدثت عنها بلسان حالها، وقدمت تصورا لهذه العوالم كما تراها، أو كما عاشتها.

رواية "السجينة" تقدم للأجنبي وجبة دسمة، إذ إنها خرجت في روايتها بشيء عن الحريم، التي كانت روائيتها واحدة منهن، وشاهدة على عصرهن. كتبت روايتها، التي تعد سيرة ذاتية لها، وأظهرت من خلالها عالماً غريباً مليئاً بالأسرار، لم يعرف عنه أحد شيئاً؛ لأنه عاش سنوات خلف الجدران، قدمت فيها صورة لأوضاع الجواري والنساء في حرملك قصور الحسن الثاني، تقول "كان للحسن الثاني محظيات جديدات حتى بداية السبعينيات، بلغ عددهن الأربعين، إضافة للواتي كن لأبيه، وهن يتبعنه إلى كل مكان في القصر، إلى المغاسل، والحمام المغربي، والحلاق، وصالة الرياضة، ينتظمن فئات وزمرا: القديمات، والمتواطئات، والمحرضات، واللاهيات، والمثيرات الفاسقات، وهدفهن جميعا التنافس على حظوة الملك ليكن مفضلات

---

[1] نزيه أبو نضال، حدائق الأنثى، ص٧٥.

اللحظة الحاضرة، من تصل إلى ذلك تبلغ ذروة مجدها إلى أن تنجح زمرة أخرى في استمالة الذات الملكية فترمى الأولى كأنها سقط متاع"[1].

هل كانت النساء سعيدات في عالم الجواري؟ لقد كان يؤتى بهاته النسوة من كل المناطق في البلاد، ويحولن إلى جوار لغرض التمتع الجنسي فقط، كن بمجرد وصولهن إلى القصر يتعلمن "طريقة الحياة داخل القصر، البروتوكول، العادات والتقاليد. كن يحضّرن لحياتهن كنساء، لأن الخبرة الجنسية للجارية كانت ضرورية"[2]. ويتم بعد ذلك تغيير أسمائهن حتى ينقطعن عن العالم الذي جئن منه، ولا يتم التعرف عليهن[3].

إن محور الحياة التي تعيشها المحظية أو الجارية يتمحور حول التزين والتجمل في انتظار قضاء ليلة مع الملك؛ ذلك أنها منعت من حق الإنجاب، فكانت "الأكثر تقديرا واعتبارا هي التي نجحت بالحصول على لقب زوجة عقيم، إذ لم يكن لديهن الحق في إنجاب الأولاد، وذلك من حيث المبدأ"[4].

في كلتا الحالتين اللتين تم التعامل مع الجارية فيهما، كانت تعامل بعنف ودونية، فهي كامرأة تمنع من الإنجاب، وكجارية غرضها الإمتاع فقط، فإنها تنتظر دورها من بين المئات من الجواري الأخريات في القصر، ومتى جاءت غيرها، كانت أجمل وأصغر منها سنّا، أهملت وكأنها متاع بال، وكان مصيرها "الإهمال والنبذ وكأن موضتها مـُلت وتثير الملل"[5]. وإذا كبرت المحظية، وأصبحت غير قادرة على أداء وظيفتها في نظر الملك، وعمد إلى عزلها داخل

---

[1] مليكة أوفقير، السجينة، ص٥١.
[2] مليكة أوفقير، السجينة، ط٦، ٢٠٠٦، دار الجديد، بيروت، ص٥٧.
[3] انظر: المصدر نفسه، ص٥١.
[4] المصدر نفسه، ط٦، ص٥٧.
[5] المصدر نفسه، ص٥٧.

القصر، وتعذيبها "فالمحظيات يضربن، ويهجرن ويطردن، ويختفين إلى الأبد في أعماق القصور، في سجون كقصر مكناس. ويجردن من جميع ثرواتهن ليعشن هناك كالأشباح"[١].

تطرقت أوفقير إلى طريقة تربيتها في القصر، بوصفها إحدى نساء الحاشية الملكية، فقد كانت هي واللالا مينة تمنعا من النظر إلى الرجال أو التعامل معهم، وكانت "التعليمات والإرشادات الصادرة في هذا الشأن واضحة لا لبس فيها، وهي قائمة ممنوعات، علينا التقيد بها حرفيا وتنص على ما يأتي:

- ممنوع التواجد مع أي رجل في الممر.

- ممنوع إقامة علاقات عائلية مع أي رجل."[٢]. كانت هذه من ضمن الممنوعات التي تفرضها عليهن المربية ريفل، التي كانت تشرف على الالتزام بها، وإذا خالفتها مليكة كانت تتعرض للصفع بقوة.

الرجل الوحيد الذي كان من المسموح لها التحدث معه هو الملك، حتى إنها كانت ملزمة بالتعري أمامه في حمامات المياه الساخنة، ورفض ذلك كان مهانة للملك "في حمامات المياه المعدنية الحارة في فاس التي نزورها غالبا، اشتهر نبع الكبريت... كان الملك والمحظيات يأتون إليه للاستجمام. كنت أقوم بالتهريج في الحوض عندما مر الملك ولم أكن أرتدي إلا سروالا صغيرا أمرني بنبرة قاسية قائلا: اخلعيه. أن أستحم بلباس يعني أنني أخشى نظرة ذكورية، وفي تصرفي إهانة لجلالته، فهو الرجل الوحيد الذي يدخل هذا المكان الخاص بالنساء، وموقفي هذا يعني أني ألاحظ أسبابا تخجلني"[٣].

---

[1] مليكة أوفقير، السجينة، ص٧٤.

[2] المصدر نفسه، ط٦، ص٧٨.

[3] المصدر نفسه، ص٦٥.

في حديث مليكة أوفقير عن عالم الحريم والجواري خرق للمقدس، فهي تكشف جانبا شخصيا من حياة الملك الحسن الثاني مع حريمه كان مُعمَّياً ومخفياً عن معرفة الناس به، وتبين طريقة تعامل القصر مع المحظيات، التي أظهرت في جزء منها أنهن كن يتعرضن للاضطهاد عندما يمنعن من الإنجاب أو الاحتكاك بالرجال الآخرين دون الملك، أو حين ينفين في سراديب القصور كالأشباح عندما "تنتهي صلاحيتهن".

ج- مؤسسة الزواج:

في رواية "نساء المنكر" لسمر المقرن، تقدم الروائية نظرة مغايرة عن المرأة السعودية، التي ترفض ما تحاول السلطات الذكورية فرضه عليها، فتحتج على تهميشها ومحاولة إسكاتها، وتكتب عن رغباتها، وأفكارها. كما أن الرواية تدين مؤسسة الزواج التي سُنت لتلبي للذكر والأنثى رغباتهما، وتضمن حقوقهما. إلا أنها تحولت إلى سلطة تعيش المرأة داخلها مقموعة الرغبات والحقوق، مما جعلها لا ترى فيها إلا تعاسة ونفاقا اجتماعيا تدعي من خلاله الاستقرار النفسي والسعادة، حتى تنال تقديس الزوج وتقديس المجتمع.

بعض النساء السعوديات رفضن النفاق الزوجي، وأخذن يبحثن عن الحب خارج مؤسسة الزواج، تقول سارة عن علاقتها بحبيبها رئيف "الحبّ الذي مارسته مع رئيف ليلة كاملة كان أقوى وأكبر من عشرة زوجين لربع قرن في بيت متهالك العواطف مترامي الإحساس بالآخر. هذه بيوتنا لا يعيش فيها الأزواج إلا مع وقف التنفيذ وعندما يخرجون إلى الناس يجدون أنفسهم أبدع فناً وإتقانا لأدوارهم في إقناع الآخرين بأنهم سعداء وهم في الحقيقة لم يتقنوا في حياتهم إلا ممارسة التعاسة"[1]. إن هذا النفاق داخل مؤسسة الزواج يدفع بالمرأة السعودية كما ترى سارة إلى

---

[1] سمر المقرن، نساء المنكر، ص١٦.

خيانة زوجها؛ ففي السجن الذي تدخله سارة بتهمة الزنى، تلتقي بنورة التي يضطهدها زوجها، ولا تلقى الحب الكافي منه، فتخونه مع رجل آخر، ولا ترى في الخيانة بأساً، تقول نورة عنه لسارة والسجينات معها: "نعم كنت أخونه، وبكل قواي العقلية سأخونه! لأنه رجل لا يستحق بكل بساطة إلا الخيانة"[1]. الأمر الذي يستدعي فيما بعد أن تتعامل معها هيئة الأمر بالمعروف بوصفها عاهرة توجه لها الكلام البذيء أثناء القبض عليها أو التحقيق معها "استري نفسك الله يلعنك ويلعن أمثالك يا حريم السوء يا داشرة يا منحلّة"[2].

تؤكد سارة أن جميع المجتمعات ترفض وجود أكثر من علاقة في الوقت ذاته، إلا أن نظرة السجينات وسارة، بخاصة إلى العلاقات غير الشرعية، تنفي أن تكون مؤمنه بأنهن زانيات، وإنما عاشقات ومحبّات، ذلك أن الزواج يجب أن يبنى على علاقة حب خالصة، قبل أن يكون حبرا على ورق، لأنه بعد ذلك لا يتجاوز كونه عادة سار عليها المجتمع، تقول "قلب لكل إنسان، متى ما عشق حلت الطامة باختلاف الظروف أكان متزوجا أم عازبا أو كانت متزوجة أم عزباء. كل المجتمعات بما فيها الغربية ترفض وجود أكثر من علاقة مع اختلاف الخلفيات. ففي الغرب حرية تامة في الزواج، ولا يتم في العادة إلا بعد تأكيد الطرفين أنهما سيعيشان معا إلى أن يفرقهما الموت... أما الزواج في المجتمعات العربية فمجرد عادة. لذا تختلف ظروف العلاقات المتعددة من مجتمع إلى آخر"[3]. وكأن سارة بذلك تقول إن خيانة المرأة للرجل في المجتمعات الغربية هو تحرر لأنها وحبيبها يتفقان على العيش معا مدى الحياة، في حين أن هذا الأمر لو حدث في المجتمعات العربية، فإنه ينظر إلى المرأة على أنها زانية وعاهرة، وهذا ما ترفضه بطلة الرواية.

---

[1] سمر المقرن، نساء المنكر، ص٤٨.

[2] المصدر نفسه، ص٤٨.

[3] المصدر نفسه، ص٧.

في رواية أخرى هي رواية "الحافيات"[1]، تحكي دينا سليم[2] قصة المرأة مهضومة الحقوق، مستلبة الإرادة، المهزومة تماماً. فهي تتناول قصة وفاء التي يزوجها أهلها لابن عمها ناصيف قسرا، وتكون فيما بعد مضطرة إلى إنجاح علاقة زوجية مكللة بالكذب والظلم، تتجلى في قضية حيوية وهي "العقم". لكن العقم هنا عقم الزوج، وليس عقم الزوجة.

لقد كان العقم وما يزال "يهدد مكانة المرأة، ويشعرها بعدم الاستقرار في حياتها الزوجية... وهي بالنسبة للمحيطين بها تفقد أهم مقومات المرأة، وهي الخصوبة"[3]. لذلك فهي تواجه "صعوبات نفسية واجتماعية في حياتها الزوجية والأسرية...، ولا تعدّ المرأة "أنثى" أو "بالغة"، وهي تنادي بتلك المصطلحات التي ينادي بها الصبية والمراهقون"[4]، مثل "يا بنت"؛ ذلك لأن البيئة التي تعيش فيها لا ترى فيها إلا آلة للتفريخ لا غير، وعندما لا تستطيع أن تقدم للرجل شعور الأبوة فهي عديمة الأنوثة في المجتمع[5].

وفاء في رواية "الحافيات" تتمتع بالخصوبة، لكنها تشعر بعدم الاستقرار وتواجه الصعوبات النفسية، ذلك أن المجتمع الذي يرفض عقم المرأة، ويرفض النظر إلى عقم الرجل ولا يعترف به، فهو أكمل من أن يكون عقيما في مجتمعه، فالرجل تحيطه هالة من التقديس والكمال، ىولا يمكن أن تصيبه نظرة المجتمع بشيء من النقص.

تعكس دينا سليم في روايتها، مرض المجتمع، الذي يسعى إلى تدليس الحقائق، وقهر المرأة نفسيا في سبيل إخفاء عيوب الرجل، حتى لا يفضح الرجل في عيون المجتمع، فوفاء

---

[1] صدرت عام ٢٠٠٨، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.

[2] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.

[3] فاتن شريف، الرؤية المجتمعية للمرأة والأسرة: دراسات في الإنثربولوجية الاجتماعية، ٢٠٠٧، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ص٣٢٢.

[4] المرجع نفسه، ص٣٢٢.

[5] انظر: إبراهيم خليل، من الاحتمال إلى الضرورة: دراسات في السرد الروائي والقصصي، ٢٠٠٨، دار مجدلاوي، عمان، ص١٣١.

عندما تخبر والدتها بأن زوجها عقيم، وبأنها لا تهتم بذلك تجيب والدتها "يا حلالي، يا ملالي، زوج بنتي عقيم، يا حلالي ويا ملالي، شو هالفضيحة هذه!!

فضيحة؟

طبعا فضيحة لأهل القرية... وعلم والدي بالأمر، أراد هو أيضا التستر على عيوب ابن أخيه، وأراد منحي الأمومة بأي شكل..."[1].

يتم التكتّم على حالة العقم لدى ناصيف –زوج وفاء في الرواية، وابن عمها- وترغم وفاء على مواجهة المسؤولية، فإما أن تنجب خلال عام، وإما أن تطلق. الخيار ليس خيار زوج، وإنما يفرض عليها من والدته، وهنا الاضطهاد الذي تواجهه وفاء من سلطة أنثوية داخل الأسرة تنصب نفسها عليها بدلا من المجتمع، سلطة النساء ضد النساء من جنسها الحماة/ زوجة الابن، ويتعدى الأمر مجرد سلطة تهدد استقرار حياتها، بل وتنتهك خصوصيتها وخصوصية جسدها/ المقدس رمز العطاء والخصوبة، هنا تتحدث وفاء عن إحساس المرأة بالاضطهاد، واستلاب المرأة أمام المرأة، والقهر والتبخيس الذي تُشعر به المرأةُ المرأةَ "هددت بالطلاق إن تأخرت سنة أخرى بدون إنجاب، أخذتني والدته من يدي وصعدت بي إلى غرفة مغلقة على السطح، أدخلتني وبدأت بالتحقيق معي، أرادت أن تعرف بأمر مجامعتي، وعدد المجامعات الأسبوعية، تاريخ عادتي الشهرية، إن كانت دورتي منتظمة... بكيت بين يديها، ثم التزمت الصمت، لم أستطع البوح لها أن ابنها هو السبب، أنه لا يستطيع الإنجاب... لم تدعني لبكائي وتوسلاتي والكف عن التحقيق معي، أدخلت بعض النسوة المنتظرات خلف الباب، أوثقوني إلى السرير، عرّوني من ملابسي، وبدأوا بالبحث عن سبب وجيه مقنع لتأخري عن الحمل، بكيت وتوسلت، حاولت التملص ولم أستطع، ناديت ناصيف كي يخلصني من أيديهن الشرسة، لم يرد سماعي، لم يأت

---

[1] دينا سليم، الحافيات، ص٤٦.

كي يخلصني من الأيدي التي أباحت لنفسها استباحة كرامتي، وشرفي، وخجلي، لم أدر على ماذا بحثن داخل رحمي... استباحوا خصوصياتي وغبت عن الوعي"[١].

يفسر عبد الله الغذامي سلطة الحماة على زوجة الابن إلى أنه نوع من الاحترام والاهتمام تكسبه المرأة بالأمومة، فيقول إن الأمومة "وجه للتقديس والاحترام يصل إلى حد منح المرأة سلطة داخل الأسرة تمارسها ضد النساء من جنسها (الحماة/ زوجة الابن). إن الحماة في ثقافتنا الاجتماعية تملك سلطة قائمة على علاقة الأمومة التي تربطها بالزوج الابن، فتتحول إلى امرأة ضد امرأة، تملك سلطة قد تخولها تطليق الزوجة أو منافستها في مقدار العناية التي يمكن أن تنالها ماديا وعاطفيا"[٢]. ودينا سليم بطرحها لقضية سلطة النساء على النساء فإنها ترفض صورة الأمومة المقدسة التي اكتسبتها المرأة من أعماق التاريخ "بوصفها أرقى أوضاع المرأة وأحسن حالاتها"[٣]؛ لأن الأمومة فيها تسلب من امرأة أخرى غير قادرة على الإنجاب كيانها وحقها في الاحترام، مما يجعل زوجة الابن التي لم تنجب واقعة تحت سلطة قهرية مشابهة للسلطة الذكورية، فالمجتمع الذي أعطى الرجل قدسية وأكسبه سلطة على المرأة، يعطي الأم قدسية، ويكسبها سلطة "تعبر عن علاقة معقدة تتدخل فيها ميزة الأمومة كأساس وشرط موضوعي لممارسة الاضطهاد من طرف المرأة على امرأة أخرى"[٤]، تمكنها من خلالها التحكم بمصائر زوجات الابن، وتخولها التعدي على حرماتهن، ولا يستطيع أحد التعدي عليها أو ردها.

---

[1] دينا سليم، الحافيات، ص٤٥.

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ١٩٩٦، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٧٧.

[3] المرجع نفسه، ص٧٧.

[4] المرجع نفسه، ص٧٧.

فيما بعد تنتقد وفاء في نفسها الأنوثة الخرساء، بأنها كانت مجرد جسد يستقبل اللغة ويخضع لها من جهة ويرسل علامات صامتة خاضعة من جهة أخرى[1]. أنوثتها الخرساء تتجلى في رضوخها أمام زرع حياة في رحمها من رجل مجهول أخذت "منيه" من "بنك الزرع"، ويسر أهلها وزوجها هذا الزرع، ويتباهى الأخير به على أنه منه "اقتدتُ كشاة أعدت للذبح، وكان الاتفاق مع القيمين بأن يكون الزرع لرجل أبيض اللون، وكان ذلك، أُخذتْ من أحدهم منيّ الحياة، ووضعوها في جوفي، مجهول الهوية يكون من حملتُ منه، وزوجي الماثل أمامي يتفاخر بمنيه الكاذب، يتفاخر بألاّ عيوب لديه، بأنه رجل متكامل، خلوق، حنون مخلص، وصبر كثيراً على تأخري بالإنجاب"[2]. وهي أنوثة صامتة، ترفض وتحتج بصمت "لو أستطيع أن أسألها وتجيبني –تقصد والدتها- أسئلتي كثيرة وكبيرة، لو تستطيع منيرة الإجابة عن أسباب إقناعي بالزواج من ابن عمي أولا، لو تجيبني عن الأسباب التي دعتها لتأخذني إلى "بنك الزرع" لاختيار زرع مناسب من زوج مجهول كي أنجب لناصيف..."[3].

تحاول "وفاء" أن ترفض الزرع، إلا أنها عندما ترفض، تلاقي الضغط من أهلها وعائلة زوجها، فتزرع للمرة الأولى لتثبت أنه ما من عقم فيها، والعقم عقم الزوج، والمرة الثانية تزرع؛ لتؤكد أن زوجها قادر على الإنجاب، تقول منيرة –والدتها- لوفاء: "يجب أن تبرهني للجميع أن ماهر من ناصيف، وأن الأخير يستطيع الإنجاب، فهناك شكوك تحوم حول هوية الطفل"[4].

---

[1] انظر: عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ١٩٩٧، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص٦٤.

[2] دينا سليم، الحافيات، ص٤٨.

[3] المصدر نفسه، ص٤٤.

[4] المصدر نفسه، ص٤٩.

في نهاية قصتها، تتمرد وفاء على سلطة الزوج، الذي رفض التحدث عن عقمه، والذي تفاخر زورا بقدرته على الإنجاب، وحملها العبء كاملا. ورغم أن تمردها يأتي متأخرا، بعد وفاته، إلا أنها تتفلت منه ومن حكمه في عزائه، فهي تفرح بموت زوجها، وتنسى الجنازة والمراسيم وتغلق الباب وراءها، لتجد نفسها في لحظات الكشف والحلم والفضح بعد مراسم دفن مؤلمة "لن أكذب على نفسي، لن أقول سوى الحقيقة لقد أهدرت حياتي وهذا ما أشعر به الآن وأنا واقفة أمام المرآة، والنور المشع يغتال الحجرة الكبيرة التي تتسع لعدد هائل من الجيوش التي تركت بنادقها تحت سريري الزوجي وهربت معبأة بالرصاص ومصوبة نحوي"[١].

في الرواية أيضا تكشف "وفاء" عن شخصية والدتها "منيرة"، فهي تكشف المسكوت عنه في أحاسيس والدتها/ المرأة، فوالدتها أيضا تجبر على الزواج من والدها، ويكون حلم والدتها الغناء، فيمنعها زوجها من ذلك، عندما ينتقل من الريف إلى المدينة، حتى لا تتأثر بشوائب المدينة. تذهب منى إلى وصف بحث والدتها عن الغناء بالحرية، في حين تصف منع زوجها لها بالتمرد وبالعقائد البالية "تستمر معاناة منيرة بينما تحاول التوفيق بين هوايتها الأحب على قلبها وأصدقائها الكثيرين الذين التفوا حولها مشجعين، أو الحفاظ على أسرتها، وزوجها الذي وصل تمرده أقصى حدود حرمانها مما تحب، أصر على موقفه متخذا عقائده البالية حجة لذلك، خاصا بالذكر أنهما جاءا من القرية، ويجب عدم التمرغ في تراب المدينة"[٢].

تواجه منيرة كبتها وتتمرد عليه، لكن بالصيغة الأبشع، وهي الخيانة الزوجية التي تصفها وفاء فيما بعد بـــ "لغز"، في حين تعدّ تعامل زوجها مع لغزها "سلطوية واضطهادا" "تكرر لغز منيرة، حملت ببطنها الثاني والثالث والرابع والخامس، وهي لا تحسن مجامعة زوجها كما أحسنت مجامعة الآخرين، تغيرت معاملته فأصبح سلبيا، لا أذكره إلا مخمورا، غليظ اللسان،

---

[1] دينا سليم، الحافيات، ص٢١.

[2] المصدر نفسه، ص٤٠.

أجش المعاملة، عامل أهل بيته بسلطوية غير متناهية، صرخ، وضرب، وأهان... أرادت أن يمنحها بعض الحرية، فرفض أن يمنحها فرصة لتكون مغنية مشهورة، بعد أن تعرفت على فرقة موسيقية تعمل في الإذاعة، منعها من مزاولة هوايتها، ضيّق عليها الخناق فهربت منه مجددا، لم تعد إلا بعد أن تفاجأ بسماع صوتها من الإذاعة... فما كان ردة فعل زوجها سوى التنكر والخجل منها"[١].

السؤال هنا، ما الذي أرادت دينا سليم أن تقدمه على لسان بطلتها؟، وما الذي أرادت الكشف عنه؟ إنها تقدم خيانات الزوجة وأخطاءها بألفاظ ضعيفة ومنكسرة "الحرية، لغز" لتبحث عن تعاطف القارئ معها، في حين تصف ردة فعل الزوج لخياناتها المتكررة بالسلطوية، وانتظرت منه أن يعامل زوجته بإيجابية. يرى كل من إلهام طه ومصلح النجار في بحث بعنوان "الأدب النسوي والنقد النسوي" أن "اشتغال النساء على إبراز السلطة الأبوية –والزوجية- بصورة بطريركية قاسية لن يفضي إلى تحرر المرأة، واستقلالها، وسعادتها؛ لأن التفريط بسلطة الأب سينعكس سلبا على الرجال والنساء، وسينال من فكرة النظام في الأسرة وفي المجتمع مما سينعكس سلبا على سعادة الطرفين معا"[٢]. وهذا ما حدث فعلا مع منيرة في الرواية، فعلى الرغم من انفلاتاتها المتعددة بحجة البحث عن الحرية، إلا أنها فرّطت بالسلطة البطريركية داخل المنزل، مما جعل حياتها مع زوجها شبه مستحيلة، هاجسها الأوحد فيها الانتقام "مرت السنين عليها قاسية، تخلت عن أحلامها، أجهضت مخططاتها، وبدأت تكرس جل تفكيرها في الانتقام من زوجها الذي حد من تحركها ووضعها في شباك وقيود عقائده البالية والتزاماتها الزوجية"[٣].

---

[1] دينا سليم، الحافيات، ص٤٠.

[2] إلهام طه حسين ومصلح النجار، الأدب النسوي والنقد النسوي، ص١١٣.

[3] دينا سليم، الحافيات، ص٤١.

لقد كتبت سليم لترفض جملة من القضايا الاجتماعية في روايتها و"اتجهت اتجاها معاكسا، وأدارت ظهرها للتقاليد وللأسرة، منتقدة ما في حياتها من زيف اجتماعي، يجعل المرأة تعيش حياة غير حياتها وتحيا عمرا غير عمرها"[١].

أما رواية "دنيا" لعلوية صبح، فإن منطوق المرأتين دنيا وفريال يقود إلى الأسرة، وإلى ازدواجيتها وتخلفها، والتي في كل تمظهراتها تنعكس على المرأة، سواء من امرأة مثلها، أم من السلطة الذكورية داخل الأسرة[٢].

فالمرأة ترفض الظلم، إلا أنها تتحرى الفرص للتمسك به وممارسته على من حولها من النساء الأضعف منها، وهذا ما تجلى في علاقة أم عصام –والدة خالد عشيق فريال- بزوجة ابنها، فهي تتلاعب بها وتمارس عليها سلطة، وكأنها قطعة أثاث داخل المنزل، تتحكم فيها كما تشاء، وتفخر برجولة ابنها المتمثلة بتعنيفه لزوجته، في حين أن الواقع بين عصام وزوجته لا يعكس إلا ضعفه، وكأن الأدوار في المنزل انقلبت فتحولت السلطة والقهر الذكوري إلى الوالدة، يقول عصام عن تعنيفه زوجته: " بس الله يخليك قدام إمي ما تجاوبيني، ما بدّي زعّلها، وكيف بدها تحسّ إني رجال، إذا شافتني قدّامك مثل التوتو؟"[٣].

الأمر ذاته عندما تتحدث دنيا عن جدتها سعدية، التي كانت تتعرض للضرب والإهانة من زوجها فاضل، وتبين كيف أن والدة فاضل عدّت ضرب جدتها رجولة، يجب أن يقتدي أبناؤها بها، وذلك لأنها تبرمت من رائحة قدميه "ما إن برمت وجهها لتتجنب تنشق بخار الماء الطالع حتى جن جنونه، فرفع رجليه إلى أنفها وطلب منها أن تلحسها بلسانها، وهو يشتمها ويقول: يا

---

[1] ابراهيم خليل، من الاحتمال إلى الضرورة، ص١٢٤.

[2] انظر: رفيف صيداوي، كلام النساء وصندوق باندورا: (دنيا) رواية الكاتبة اللبنانية علوية صبح الجديدة، ٢٠٠٦، ١٦ آذار (مارس)، مجلة ديوان العرب. www.diwanalarab.com/spip.php

[3] علوية صبح، دنيا، ص٣١٢.

بنت الكلب قرفاني من سيد الرجال، ايه والله لشربك ميّات إجري. تطلعت إليه أمه لحظتها بإعجاب، وهي التي كانت تحرضه دائما: "اضربها وعلمها كيف تحترمك وتجلك، أو بتركبلك قرون ولك يا ابني"[١]. وعندما أخذ يضرب سعدية أمام أبنائها كان ردة فعل الجدة أن قالت لهم: "ما تبكوا، بيكن عم يضربها لأنه لازم تبوس إجريه ويسامحها. ما تبكوا، تعلموا من بيكن شيخ الشباب"[٢].

تغذّي علوية صبح صورة الشرور المحدقة بالمرأة، التي تكبل حريتها، وتحرمها من حقوقها عندما تمارس عليها من داخل دائرتها، فخالة فريال تُطلّق من زوجها، ويتزوج عليها، ولا ينظر المجتمع إلى أمره إلا أنه حق له، وفي الوقت الذي تتزوج فيه خالتها من رجل آخر، وهو يصغرها سنا، تلقى التعنيف والإساءة ممن حولها، خاصة أختها، والدة فريال "أمي طردت أختها حسنية من بيتها بعد أن وصفتها بالوسخة، ليس لأنها وقعت في الغرام فحسب، بل لأنها تزوجت برجل يصغرها بثلاثين عاما، فيما هي في الخامسة والستين من عمرها"[٣].

إن المجتمع يستهجن هذا الزواج، لأنه اعتاد زواج الرجل بمن تصغره سنا وليس العكس، وتحاط المرأة فيه بنظرات من الشك والريبة التي تؤكد أن الناس يهتمون بالظاهر إلى أبعد حد، فوالدة فريال لم تر في أختها إلا امرأة قذرة لأنها بحثت عن رغبتها وسارت وراء حاجاتها الجنسية "لوين جايبتيه ومشنكلتيه على خصرك بكل عين بيضا وهالوسع؟ بطلتي تستحي على شيبتك؟ أختك فوزية ماتت بالميت، ولا يوم رحت زرتيها، دايري على...، يا شايبة، يا جهلانة"[٤].

---

[1] علوية صبح، دنيا، ١٩.
[2] المصدر نفسه، ص١٩.
[3] المصدر نفسه، ص١٦٤.
[4] المصدر نفسه، ص١٦٤.

خالة فريال رأت في الأمر حقها في المساواة مع الرجل الذي طلقها وتزوّج ممن هي أصغر منها سنا "أحيانا تقول خالتي حسنية إنها تزوجت الشاب جميل لأنها عشقته، وأحيانا أخرى تقول إنها تزوجته جكارة بطليقها:

السن بالسن، والبادي أظلم. قالت له حين كان ينتظرها أمام البيت الخارجي للبيت ليعاتبها على ما فعلت، وهو يقول لها:

يا عيب الشوم عليك، أخذتي واحد من سن ولادك، وشو بدن ولادنا يقولوا عن إمن؟

يعني إنت بحقلكن وأنا لأ؟ ..."[١].

من منظار آخر فإن علوية صبح في "ترتيب الحكايات والشخصيات عبر الأزمنة والأمكنة، بدت كأنها باحثة اجتماعية تتأمل أنساق مجتمعها متوغّلةً في وحداته الصغرى، لا سيما الأسرة، راصدةً أنماط السلطة فيها وكأنها مسؤولة عن ازدواجية أفرادها، لا سيما رجالها الذين تختزلهم ثقافتهم المجتمعية والأسرية إلى محض شهوة"[٢]. الأمر الذي ينطبق على كلّ من مالك وخالد. ما حدا بفريال إلى القول عن خالد "كأننا نحن النساء لسنا سوى صور موزّعة في كادرات ثابتة مرسومة بدقّة في رأسه. صور للرحم والإنجاب، للجنس والجسد، وأخرى للروح أو للعقل، نازعاً في تلك الصور كلّها، لحم كلّ أنثى عن أحشائها، كمن ينزع الروح عن الجسد. كأن الأنثى في خياله مجزأة إلى صور لنساء لا يمكن جمعها في امرأة واحدة"[٣]. وتضيف "أهرب أيضاً من فكرة أننا نحن النساء لسنا سوى مقتنيات للرجال، ولا مانع للواحد منهم من أن يقتني ما استطاع منّا"[٤].

---

[1] علوية صبح، دنيا، ص١٦٥.

[2] رفيف صيداوي، كلام النساء وصندوق باندورا.

[3] علوية صبح، دنيا، ص٣٠٥.

[4] المصدر نفسه، ص٣٠٥.

الأمر ذاته كانت تواجهه دنيا مع زوجها، فقد كانت تتألم من هذه الفكرة لدى زوجها "لم يعد الألم أشبه بزنار يحرق قلبي كلما تذكرت جملة كان يرددها مثل إسطوانة أليمة...:

... تبويس الواحد لمرته لأ. كله إلا التبويس، بس هيديك الشغله إيه. المرا إذا بستها بتمها يعني عم تعطيها عواطفك وعم تعترف لها إنك بتحبها، وإنها موجودة فعلا بحياتك. وهيك ما بعود فيك ليّها... وأنا من الناس اللي بيقولوا من تحت إيه بس من فوق لأ، هيك بتعرف هيي إنه علاقتك فيها من تحت بس مش أكثر"[١].

إن في خوض علوية صبح لهذه الفكرة هو بيان لمدى تهميش حقوق المرأة، وتحويلها إلى وعاء للنسب، ذلك أن أي تساهل في هذه الفكرة يحقق لها وجودا وكيانا لا يتوافق والأفكار الذكورية.

بالرغم من التهميش الذي تشعر به دنيا من زوجها، إلا أنها بعد أن يصاب بالشلل ترفض تركه، وتطليقه، فوالدته دائما تذكرها "ما تنسي إذا تطلقتي هلق شو بدها تعمل فيك الناس، والله بترميك في الزبالة. بدهن يقولوا: تركت جوزا لأنه انشل، ودارت على حل شعرها. فكري وشوفي شو بدّك تعملي"[٢].

بالإضافة إلى ما تردده والدتها دوما على مسامعها "الزوج هو الرب الصغير على الأرض، وعلى الزوجة استرضاءه بأي ثمن، وعليّ أن لا أكفر بالنعمة، فالله لايحب الكفار"[٣]. إن الفتاة في بعض مجتمعاتنا تربى "على العيب والحرام، وعلى خدمة الذكر والاحترام والطاعة للأب والزوج، وتتعلم كيف تجمل نفسها لتروق للزوج. وبهذا تؤمن النساء بفوقية الرجل،

---

[1] علوية صبح، دنيا، ص٣٨.

[2] المصدر نفسه، ص٦٣.

[3] المصدر نفسه، ص٥٧.

وترضى بالواقع، وترى الرجل محور الحياة، وبذلك تسهم في صنع وضعها المتدني في المجتمع الذكوري. فيتصرف الرجل وكأنها ملكية خاصة له، أو سلعة يمتلكها لا إنسانا يشاركه الحياة"[١].

لذلك فإن دنيا تتأقلم مع هذه الفكرة وترضى بوضعها المتدني في بيت زوجها، وبتسلعها له، فيكون ردها على صديقتها فريال التي تقترح عليها أن تطلب الطلاق من زوجها "أولا ما بيقبل يطلقني، وإذا قبل شو بيقولوا الناس، رمت أولادها وجوزا بس صاروا بحاجة لإلها؟ وبعدين في شي انقتل فيّ قبل ما ينشل. وقت كان لازم اتحداه وأرفض وأطلب الطلاق، لمّن كان قوي ما عملتها، قبلت وسكتت. ما عاد عندي مقاومة، انشليت. خلص تبرمجت على القبول، والحياة جوّاتي راحت، وما عاد فارقة معي غير الأولاد والسترة. هيدا كل همي"[٢]. إن الصورة التي تعكسها دنيا هي صورة الخضوع لآراء المجتمع ونظرته، فبقاؤها زوجة لمريض مصاب بعاهة مستديمة، ليس إلا حفاظا على صورة مجتمعية غير صادقة هي المحبة والتوافق الأسري.

د- قضايا المجتمع المرفوضة لدى الروائية:

يعد النظام الاجتماعي من "أقدم أشكال النظم في تاريخ البشرية. وهو جملة من الآليات والإجراءات والسلوكيات التي تتفق عليها الجماعة لتحقيق ما تريد... وتحدد المفضل لديها والمرغوب والمقدس لتماسكها والحفاظ على أمنها"[٣]. وقد عمدت الجماعات المختلفة ضمن الأنظمة الاجتماعية إلى ضبط سلوكيّاتها وفق ما تعارفت عليه، وحافظت على هذه السلوكيات، ونقلتها جيلا بعد جيل حتى تم التعارف عليها بــ "العادات والتقاليد"، فالعادة هي ما تعود الناس فعله، والتقليد هو ما أخذوه عن الخلف وقلدوه، لذلك كانت العادات والتقاليد جزءا أصيلا من

[1] نبيلة السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام، ص٦٥.

[2] علوية صبح، دنيا، ص١٤٧.

[3] رفيق حبيب، المقدس والحرية، ص٨٨.

النظام الاجتماعي، حافظت عليها الجماعات ولزمتها لتحقيق هدف منشود وهو تحقيق مبدأ التماسك، فتصبح عادات المجتمع وتقاليده "معتقدا اجتماعيا مقدسا، يصوغها الانسان لتصبح سلطة عليا تمارس تأثيرها عليه، وتحكم علاقات الناس ببعضهم، وتؤطر الحدود الاجتماعية الطبقية، وتصوغ فيما بعد منظومة القيم الاجتماعية التي يتوجب على الناس أن يتعاملوا معها بوصفها قانونا لا يحق للإنسان أن يتجاوزه أو يخرج عليه"[١]، فهي ثقافته المجتمعية، ودستوره الشفهي، وآلياته فيه تلقائية وعفوية[٢]. وفي كثير من الأحيان كانت الآلية أو الأداة التي مارس فيها المجتمع العادة والتقليد آلية وأداة بالية، ورغم "بلاء الأداء، إلا أن الهدف يظل مقدسا؛ لأنه يمثل قيماً عليا لجماعة ما لأنه اختيار الجماعة بنفسها"[٣].

في كثير من العادات والتقاليد كانت المرأة هي "موطن التطبيق الفعلي... والتي تدفع استحقاقاتها الصعبة دائما؛ لأنها الأضعف. وهذه التقاليد يصوغها الرجل ليعزز وجوده على حساب الآخر"[٤]. لذلك فإن المرأة كتبت لتدخل لغة الرجل، ولتكشف أن عدوها هو الثقافة، ثقافة المجتمع بعاداته وتقاليده، التي بخستها حقها، وأحالتها لكائن مستلب، و"أعلنت إدانتها للثقافة والحضارة، وبينت أن هذه الحضارة المزعومة ليست تحضرا... فالحضارة التي تقمع المرأة ليست حضارة"[٥].

في روايتها "الحافيات" تتناول دينا سليم مجموعة من العادات الاجتماعية التي لا يزال المجتمع متمسكاً بها، رغم بلائها، وفي تناول دينا سليم إدانة لها، ولما تجلبه من مشكلات نفسية للمرأة، تشعرها بأنها ضعيفة غير قادرة على الشعور بالأمان. من هذه العادات "طقوس الحياة

---

[1] سامح الرواشدة، منازل الحكاية، ص١٧.

[2] انظر: رفيق حبيب، المقدس والحرية، ص٨٩.

[3] المرجع نفسه، ص٨٩.

[4] سامح الرواشدة، منازل الحكاية، ص١٧.

[5] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص٩.

والموت" التي تقف الروائية على أدق تفصيلاتها، فالزواج حياة وولادة جديدة بالنسبة للمرأة، إما أن تقدم ما يثبت أنها حياة ناجحة من أول ليلة زواج لها، أو أنها فاشلة، تقول وفاء عن ذلك: "كان عليَّ إلصاق عجينة على الجدار، على هيكل الباب قبل دخول الدار، أعدتها والدة ناصيف وزينتها بالورد الأحمر وغمرت قطعة نقدية واحدة داخلها، عادة مستنسخة ضرورية. أخذت العجينة بين يديَّ وحاولتُ إلصاقها كما قيل لي، شددتُ على الجدار، شددتُ أكثر حتى خيل لي بأن كفي يتحطم أمام صلابته، لم أفلح، سقطت العجينة بمحتوياتها أرضاً، نظرت إليها ببله واستغراب بينما صعقات النسوة تخترق أذني قائلات: شؤم... شؤم... عرفت النسوة بأن حياتي ستكون شؤماً منذ ضياع خاتم الزفاف لحظة الاقتران، وكان الدليل على ذلك سقوط العجينة من على الدار"[١].

أما فيما يخص الموت، فإنها تتناول مجالس النواح، وما يحدث فيها على لسان بطلة الجزء الثاني من الرواية "شروق" التي يموت أقرباؤها، وفي جلسة العزاء "يجب أن يكون الحزن جماعياً، والتعبير عنه بأسلوب معتمد خاص وواحد ومُمَرشد من قبل المعتمدات، ومحظور على إحداهن الحزن بطريقتها الخاصة، لا احترام لخصوصيات الآخرين، ولا تفويت من الاشتراك في ساحة الحزن، من يحضر المأتم يجب أن يبكي، وممنوع البوح بما تختلجه الأعماق من عذابات بطريقة أخرى، هي شريعة مقررة ويجب الالتزام بالقوانين"[٢]. تقول شروق عن هيئة الحزن، وتبرز فيه فعاليات جلسة النواح، التي تمنع فيها أي امرأة من الحزن على الميت القريب لها بطريقتها الخاصة، "تتخذ عمتي صدر المجلس النسوي وتبدأ بالنواح دون توقف، تُبكي الأخريات أردنَ ذلك أم أبَينَ، تناوبها ابنة عمي، ثم أخت زوجي، فأخرى، يمضين ستّ أو سبع ساعات قبل دفن الميت بالنواح، ولن ينتهي النواح حتى تتوحد جميع النسوة ببكاء جماعي، طقس

[1] دينا سليم، الحافيات، ص٥٦.
[2] المصدر نفسه، ص٢٧.

مميز من الطقوس التي برعت فيها عمتي التي كانت تترأس الموكب متسلطة، تسترق النظر إلى جميعهن، إن حصل ولاحظت إحداهن غير باكية ترمقها حاقدةً وربما يصل الحد بها إلى إحراجها جهراً، ناهيك عن تلقيبها بألقاب نابية"[١].

تتفق دينا سليم مع علوية صبح في الإشارة إلى طقوس الموت، فالظاهرة ذاتها تتكرر في المجتمعين الفلسطيني واللبناني، والطقوس ذاتها تشير إليها علوية صبح في روايتها "دنيا"، تقول عن يوم عزاء عمها "يومها... قصدت نساء العائلة المقبرة وقد خلت تماما من الرجال بعد انتهاء مراسم الدفن... والنساء المولعات بالندب اللواتي يجدن في العزاءات ملاذا لشكواهن قمن بالواجب، فانهمرت دموعهن. ندبن وضربن صدورهن مولولات، مفرغات شحناتهن المكبوتة وهن متحلقات حول القبور فيما يشبه الدوائر المغلقة"[٢].

في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق، تعرض قصة النساء المضطهدات "منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب، كل شيء عني كان تاء للخجل، كل الأشياء عنهن تاء للخجل... منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه. منذ القدم، منذ الجواري والحريم، منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم، منهن... إليّ أنا، لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع، وانتهاك كرامة النساء"[٣].

تنتقد الروائية في روايتها على لسان "خالدة" بطلة الرواية، الممارسات الخاطئة، والعادات والتقاليد التي كانت تنظر نظرة دونية للمرأة، والتي دفعتها فيما بعد للكتابة "كنت غزيرة الكتابة،

---

[1] دينا سليم، الحافيات، ص ٢٧.

[2] علوية صبح، دنيا، ص٢٣٨.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص١١.

ربما لأنني أيضا كما قال "غي دي كار" امرأة، و "المرأة تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة"[١].

من القضايا التي تطرحها الفاروق، التمييز بين الذكر والأنثى، فوالدها يهجر والدتها ويذهب ليتزوج بأخرى لأنها لا تنجب الأولاد "منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفت أنه تزوج بامرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، ما دامت أمي غير قادرة على فعل ذلك"[٢].

إن التمييزات بين الذكر والأنثى واضحة في الرواية، فالتقاليد التي تتبع تجعل الرجل في المقام الأول، والمرأة ثانيا "ما يجعلني أفقد أعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء، يأتي دورنا نحن النساء، كنا جميعا نجتمع عند العمة تونس، وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية"[٣].

وتتمرد "خالدة" على تقليد التشهير بدم العروس لإثبات عذريتها، وفحولة الرجل، بقولها "ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا"[٤]. تترسم صورة الرفض لديها بأن تكون هي أو إحدى بنات جيلها عروسا من بعد عرس حضرته في القرية "صورة العرس الذي حضرته البارحة ما زالت جرحا في ذاكرتي... خرج العريس من الغرفة يتصبب عرقا، هجمت النساء على العروس، كانت تبكي، وسمعتهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئا. بكت أم العريس... وبعد ساعة جاء شيخ إلى البيت، اختلى بالعروس وأهلها قليلا ثم خرج. عاود العريس الدخول وخرج محمد بعد قليل.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص١٣.

[2] المصدر نفسه، ص٢٠.

[3] المصدر نفسه، ص٢٤.

[4] المصدر نفسه، ص٢٦.

دقت النسوة على باب الغرفة قبل أن يخرج، قالت إحداهن "يالا..". كيف فعل ذلك في دقائق؟ لم أفهم شيئا، لكنني تقززت حين رأيت قميص نوم العروس ملطخا بالدماء. والنساء يزغردن، والعروس تمثل البراءة... اقتربت مني سهام ابنة عمي ووشوشت لي: هل رأيت، العروس كانت "مصفحة"... كانت تلك الطقوس غريبة في عائلتنا"[١].

تشير فضيلة الفاروق إلى عادة أخرى من عادات المجتمع الجزائري، وهي "التصفاح"، وهو وشم على فخذ الفتاة تقرأ عليه تعويذة هدفها حماية الفتاة من الاغتصاب، وهي عادة سائدة عند الكثير من العائلات الجزائرية في الأرياف، لها مفعول سيكولوجي"[٢].

"إن الربط والتصفيد هو نوع من الاغتصاب الخفي الذي يعد موتا مؤقتا أو خفيا، موتا بشعا لأنه يأتي من ثنائية الاغتصاب والتصفيد الذي لم يهتم به المجتمع، ليشرع له قوانين رادعة تحمي الجسد المنهوك، وبشع لأنه يحمل ثنائية ضدية حائط الأنوثة وانحناء الذكورة، والتهمة ثنائية تشكيك في عفة الأنوثة وفي فحولة الذكورة التي لم تستطع إنجاز الفتح"[٣].

إن فضيلة الفاروق "ترفض مثل هذه التقاليد التي تقيد كل شيء لا يسلم منه لا المرأة ولا الرجل ولا يعني ذلك دعوة منها لإثارة الفتنة أو نشر الرذيلة إنما الصورة الملعونة التي تتهيأ لها النساء بقلوب واجفة مرتجفة مترقبة، ثوب العروس وفحولة الذكورة"[٤].

تحمل فضيلة الفاروق في روايتها "تاء الخجل"، "رسالة حضارية مشفرة تبثها من خلال نصوصها تستنفر فيها القوم، وتورد صورا شتى لجسد الأنوثة وما يفعل به، وقد تقوم هي

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص٢٥.

[2] المصدر نفسه، ص٢٦.

[3] عبد الرحمن تبرماسين، فضيلة الفاروق بين التاء المفتوحة والتاء المربوطة موت في تاء الخجل، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، عدد٦١.

٢٤-١-٢٠١٠ http://www.nizwa.com/articles.php?id=3366

[4] المرجع نفسه.

بممارسة فعل الموت على بعض أبطالها... وذلك من أجل لفت انتباه أفراد المجتمع إلى ما يحيط بهذا الجسد المنهوك"[1].

صور انتهاكات الجسد في الرواية متعددة، وأكثر ما تركز عليه فضيلة الفاروق في روايتها، انتهاك الجسد بالاغتصاب، والرد على هذا الاغتصاب بالقتل خوفا من العار، أو التبرؤ من الجسد، وفي كلتا الحالتين، المرأة هي ميدان التطبيق الفعلي للفعل ورد الفعل. تحكي الروائية قصة "ريمة نجار" "طفلة في الثامنة رمت بنفسها من على "جسر سيدي مسيد". لم أصدق أن الأطفال ينتحرون، ولهذا حققت في الموضوع، وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة، اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية، وصاروا يفكرون بريمة. قال إنه خلصها العار لأنها اغتصبت، اغتصبها رجل في الأربعين"[2].

تدين الروائية أيضا الممارسات الخاطئة لجبهة الإنقاذ الجزائرية في ممارستها المشينة نحو نساء الجزائر، التي تلقاها الأهل بقسوة، فرفضوا استقبالهن، ومن استقبلتهن أسرهن، كان مصيرهن القتل، لغسل العار والحفاظ على شرف العائلة، كعادات أهل القبائل في مثل هذه الحالات. تتحدث خالدة عن قصة "يمنية" فتاة أنقذتها الشرطة من يد المغتصبين –حسب الكاتبة- وأدخلتها المشفى للعلاج، يرفض أهل "يمنية" استقبالها خوفا من العار، رغم أنها اختطفت أمامهم، تقول خالدة "أجابت والحزن يفارق ابتسامتها: إنه اليوم الوحيد الذي ذقت فيه مرارة الصدق.

لم؟ (سألتها).

أخبرني الضابط أن أهلي رفضوا استقبالي من جديد، اتصلوا بوالدي عن طريق شرطة ابريس. بكت قليلا ثم أردفت:

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين، فضيلة الفاروق بين التاء المفتوحة والتاء المربوطة موت في تاء الخجل.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص٣٩.

أنكر في البداية أن له بنتا.

اختفت الدموع من جديد، ضغطت على يدها، شدت على يدي بأصابعها، وقالت: سألني الضابط، هل اختطفت أم التحقت بالإرهابيين وحدي، تصوري"[١].

بعد هذه المحادثة، يزور (يمنية) أخوها، لكنه يجدها ميتة. يقول عبد الرحمن تبرماسين "الروائية مارست فعل القتل والموت على «يمنية» لحظات قصيرة قبل دخول أخيها الذي - ربما - سيعترف بها ويرفع من معنوياتها؛ لأنه من الجيل الجديد لكن الكاتبة لم تمكنه من ذلك، لأنها تمارس فعل المجتمع وتعكس واقعه ومعتقداته وثقافته"[٢].

يتمثل في طرح فضيلة الفاروق لهذه القضية تساؤل واضح: ما ذنب النساء والعذارى من الشابات والقاصرات الجزائريات، عذّبن، واغتصبن، وقتلن، في معركة سياسية لا علاقة لهن فيها من قريب أو من بعيد؟

في رواية "المتمردة" أيضا طرح لقضية عدم المساواة بين الذكر والأنثى، فتمرد الأنثى يكون من تجربتها الخاصة، فهي تعبر عن سيرتها الذاتية، وتكتب ألمها ومعاناتها، وتصرخ في وجه الظلم الذي تعرضت له من النظام الأبوي، من والدها أولا، ومجتمعها ثانيا، وترسم حدود تَمَرُدها، ورفضها أن تكون أسيرة لمجتمع صحراوي بطبيعته وأفكاره، مجتمع يحاول سلبها حقوقها بوصفها إنسانة قبل كل شيء، تقول عن نفسها "إن تميزات والدي هي التي سببت عصياني، وغذّت ارتباكي وانشقاقي، قبل أي وعي بالتمييزات الاجتماعية. فهي التي قذفت بي في سلة الكتب، في هذا البحث الشديد عن أجوبة –كلها بعيدة الاحتمال- لتساؤلاتي. إن العطش

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص٧٤.

[2] عبد الرحمن تبرماسين، فضيلة الفاروق بين التاء المفتوحة والتاء المربوطة موت في تاء الخجل.

العاطفي والتمييز والخيانات الأولى، رفعت حدة مزاجي. لاحقا ستوضح أشكال العنف التي عانيتها في ذلك اليوم الموافق للفاتح من نوفمبر مدى عزلتي وانجراحي"[1].

إن التميزات التي سببت عصيان مليكة تبدأ من عقدتها التي أحدثها والدها داخلها بسبب نوع جنسها، وهي تفضيل الذكر على الأنثى، وتأخذ الكاتبة في غير موقف بتسليط الضوء على هذه التفريقات الجنسية التي رأتها في جميع الأسر المحيطة بها، ومن ثم من عائلتها، التي كانت تعد البنت مصيبة كبرى حلت على العائلة، وأنها فيما بعد مهما حققت من إنجازات في حياتها لن تلاقى بالترحيب لأنها امرأة فقط، تقول: "قبل العطلة المدرسية حضنت حقدي في سريري ليالي عدة متتالية. كنت الأولى في القسم الدراسي، وكنت فخورة جدا بأن أُري نقاطي لأبي. هذه الأرقام يعرف أبي قراءتها. كانت له هيئة جمل متساهل، أبعد دفتري عن مجال رؤيته وقال بشفقة: "لا داعي لهذا التعب، فأنت لست ولدا يا ابنتي!" أحسست كل جسدي يتصلب ويتهيج... اجتررت في رأسي هذه الفكرة: "سوف ترى، سوف ترى!" ولكني ظللت صامتة من الشقاء. وأنا أستلقي على فراشي، كنت أخترع لنفسي، كل مساء، حياة قادرة على سحق هذا الازدراء، وأصر على حصولي على حق الوجود بشكل كامل، إن لم أحصل على الإعجاب"[2].

لقد كانت دراسة الفتاة كبيرة في حق الرجل، فالمدارس والجامعات هي حكر على الذكور، وأي مخالفة لذلك بدخول الفتاة المدرسة وإكمال دراستها هو خرق لنظام العادات والتقاليد، وحصنها الذي التزمه المجتمع، والآباء الذين خرقوا هذا النظام كان عليهم "أن يتحملوا النقد والتنصل والمواجهة الجسورة للتقاليد. إنهم يعرضون بناتهم للاستنكار والشجب، ولأقوال خسيسة

---

[1] مليكة مقدم، المتمردة، ص١٥٥.
[2] المصدر نفسه، ص٥٥.

ومهينة في الشارع، هذا إذا لم يصل الأمر إلى حد رجم سيقانهن بالحجارة لأنهن تجرأن على دعس أراض كانت لحد الساعة محصورة بالذكور"[1].

إن هذه التمييزات التي واجهتها مليكة تدفعها للإصرار على إكمال دراستها، وعلى السفر إلى الخارج بعيدا عن مجتمعها، إلا أن التهميش بوصفه أسلوبا قمعيا، يظل مطاردا لها، حين يقرر أخ جدتها، شيخ القبيلة، بحكم العرف القبلي -الذي يرفض عنوسة المرأة- أن يزوجها في سن الرابعة عشرة.

تلجأ مليكة مقدم إلى كسر هذا العرف، بأن تطرق محرما لدى قبيلتها، وتلحق العار برجالها عندما تهرب من المنزل رفضا للزواج بالإكراه تقول: "تسللت من المنزل، ومن القرية. أطلقت ساقي للريح، والخوف يجتاحني. لقد كان للفضيحة التي تسبب فيها هروبي وقع فوري. فمن هو الذي سيطلب يد فتاة قادرة على الهرب، وعلى إلحاق العار برجال قبيلتها"[2].

لا يمكن القول إن ما عانته مليكة هو فرض مجموعة من القيود عليها، وإنما كان أقرب إلى القهر النفسي، والشعور بالنقص؛ ذلك لأنها رأت في عدم تقدير علاماتها ومحاولة تزويجها دون علمها لاحقا، محاولة توهين أو إحباط للاعتراف بحقها في التعليم والتميّز فيه، ولحريتها في أن يأخذ رأيها في الزواج بمن ترغب، والوقت الذي ترغب.

في رواية جديدة هي رواية "خارج الجسد"[3] لعفاف بطاينة[4] يعلو الهجس بالخصوصية ونقد البطريركية، وقد كان هذا همّ الرواية النسوية العربية منذ أكثر من عقد، وقد جاءت هذه الرواية لتعزز هذا الهمّ، فقد قدمت تجليات ثلاث نساء في شخصية واحدة هي شخصية بطلتها منى التي

---

[1] مليكة مقدم، المتمردة، ص١٢٢.

[2] المصدر نفسه، ص١٢٣.

[3] صدرت الطبعة الثانية عام ٢٠٠٧، دار الساقي، بيروت.

[4] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرواية.

تتلاشى ثم تنبعث مرة أخرى من خلال السرد، تعكس خلاله صيرورتها من فتاة مضطهدة تحت سيطرة الوالد، إلى مسز مكفيرسون ثم إلى سارا ألكزاندر، على نحو يجعل الرواية جزأين: جزء في الفضاء الأردني والآخر في الفضاء البريطاني[١]، وخلال هذين الجزأين تتبدى قائمة من المحرمات التي تطرقها الروائية، وصيرورات المقدّس والمدنّس لديها.

الرواية تحكي قصة منى، الفتاة العربية التي تقبض عليها أسرتها وهي متلبسة بحب شاب، قابلته ذات مرة واتفقا على الزواج، فتعاقب بأن يصب والدها جام غضبه على رأسها، ويحاول قتلها غسلا للعار الذي جلبته له.

تحكي منى قصتها لتبين صورة الأب العنيف المتسلط الذي "يضرب بسلطة المجتمع، ويمارس في الأسرة دور الجلاد والسجان... لتعيش الأنثى أطوارا عنيفة، في مواجهة برده، بحثا عن انعتاقها من أسره احتياجا لإنسانيتها، ضمن وعي يجعل منها مدركة لمآرب المعركة، فتصير كارهة لكل السجون، بأطرها الصغيرة والكبيرة، تعبيرا عن تحد ضخم، لأب عنيف يلعب دور حامي الشرف، ويضطهد الأسرة"[٢]. ليثبت للجميع رجولته وفحولته "سيقطع رأسي مثلما كان يقطع رؤوس الخراف في الأعياد. قد يغسل يديه ووجهه بالدم ويخرج أمام أهل القرية ليثبت لهم فحولته. أودع الحياة قبل أن أنتقل إلى العدم"[٣].

تحكي قصة العديد من النساء اللاتي ذهبن ضحية حبهن بقتلهن غسلا للعار "أعلم أن القبيلة تجتمع لتقرر مصيري. صراخ فتيات كثيرات لا أعرف أسماءهن أو وجوههن تصل دمي. دمهن

---

[1] نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، ٢٠٠٥، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص٩٨.
[2] ليندا عبيد، تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، ٢٠٠٧، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ص٢٦.
[3] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص٣٩.

الدافئ الذي سال على أيدي ذكور عائلتهن يختلط بدمي. أخاف أن تشتبك عظامي بعظامهن، وأن يكون مصيري مثل مصيرهن"[1].

تتناول بطاينة في روايتها فكرة السلطة المطلقة وقهر الذات الأنثوية، فذكور العائلة هم رمز "للسلطة المطلقة التي تحرص على الإمساك بكل الخيوط حفاظا على سيطرتها وهيمنتها على الفرد، وما يتبع ذلك من استخدام لأساليب متعددة، يقع العنف الجسدي والنفسي على رأسها، متخذة من حماية الإديولوجية الذكورية في المجتمع الأبوي طريقا داعما لتشكيلها سلطة مطلقة بلا حدود، تنتهك الجسد، وتقهر الذات"[2].

بالنسبة للمرأة فإن تشكيل سلطة مطلقة في حال إمساكها متلبسة مرتبطة بشاب بأي حال من الأحوال، يكون بقتلها، وإن لم يفعل فإن هذا يفسر في مجتمع ذكوري بضعف بيولوجي، فجدة "منى" تفسر دفاع عمها سالم عنها، بالخوف والضعف "والله لو كانت وحدة من بناتي غير أسيّل دمها وابرّد ناري، روحوا احلقوا شواربكم واتخبوا بالبيوت مثل النسوان، ما فيكو ولا زلمة"[3].

دعم الموروث التاريخي في نظرته للمرأة هذا التفسير، فهي ضعيفة أمام تضخم حِسّ الذكورة، وخاضعة لها، ولمتطلبات فرض سيطرتها، ومتى تخلت الذكورة عن أحد مطالبها، انقلبت الموازين، لذلك فإن القتل غسلا للعار وإن كان بدعوى غير مثبتة ويقينية هو وظيفتها، في مجتمع ذكوري لا وظيفة للذكورة فيه إلا تأكيد تفوقها على الأنثى، وتثبيت هيمنتها، متغاضية عن أخطائها.

---

[1] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص٣٨.

[2] ليندا عبيد، تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص٣١.

[3] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص٣٩.

لا تنسى "منى" أن تلمس عيب ذكور عائلتها، وعيب المجتمع، فهي تشير إلى الازدواجية وقبول المجتمع لها، فوالد منى وعمها عامر يمارسان العلاقات غير الشرعية، ويتباهيان بها، في حين تمنع "منى" من هذا الفعل، بل وتُعاقب لأنها أحبت وقابلت من أحبت، وهنا تكشف عن التناقضات الأخلافية في المجتمع الأبوي، الذي تكون المرأة الضحية فيه غالباً، فالرجل ضعيف "يتمزق بين عجزه الداخلي وامتيازاته الذكورية، فهو ينتقي كائنا ليتفوق عليه... وذلك الكائن هو المرأة التي يتفوق عليها من خلال ميزاته كذكر في مجتمع أبوي"[1]. تقول منى "كيف يكون خروجي مع صادق سوادا للوجه، بينما انتهاك والدي وعامر وعبود لفروج نساء كثيرات أمرا طبيعيا؟"[2].

إن هذا "الانفلات الأخلاقي لدى الأب، يوضح بعض معالم ثورته تجاه ابنته عند شكه في مسارها الأخلاقي، كون السلطة الذكورية تنصّب نفسها حامية للشرف، وحصنا أمام انحراف النساء وإغوائهن، بما يتناسب مع الموروث الميثولوجي والتاريخي وبدعم من المجتمع الأبوي"[3]. لذلك فإن منى فيما بعد تفسر ثورة رجال قبيلتها عليها، وشعورهم بسواد الوجه من فعلها بقولها "والدي وعامر... أخضعوني لتصورات كوّنوها من تجاربهم. كنت برأيهم شبيهة بواحدة من أولاء اللواتي يفرغون شهواتهم في أو فوق أجسادهن... ذكور عائلتي مرضى ويظنون أنهم محصنون ضد أمراض الغير. أظنهم اهتزوا حين شكوا أن مرض غيرهم أصابهم"[4].

إن العقاب والذل الذي شهدته "منى" حين عرف والدها بعلاقتها بصالح –الشاب الذي أحبته- لم يكن فقط التعذيب الجسدي والنفسي، بل جاء العقاب متأخرا أيضا بأن اتخذ في حقها

---

[1] جاسم الحميدي، المرأة في كتاباتها، ١٩٨١، مطابع المفيد، دمشق، ص١٩٥.

[2] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص٧٢.

[3] ليندا عبيد، تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية، ص٤٠.

[4] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص٧٤.

الكثير من القرارات الجائرة فحرمها من إكمال تعليمها، وعاقبها بما توافق عليه العرف والتقليد، بزجها في مؤسسة الزواج لأول طالب لها وهو محروس.

تستخدم "منى" محروس للثأر من والدها، فتكمل دراستها الجامعية، ظانة أنها ستحقق لها السعادة الكاملة. لكنها تظل غير قادرة على تلمس سعادتها مع زوجها، فهي تظل حبيسة مجتمع ذكوري يفرض عليها أن تمارس حياتها في ظل عادات وتقاليد محددة وصارمة، فتقضي سنة من عمرها مع محروس في "تبذير الذكورة والأنوثة حتى رضي الطلاق وخرج نصف فاقد لرجولته وكارهاً للزواج وللناس"[1] وتكمل هي حياتها دونه.

في روايتها، تنتقد بطاينة استغلال بعض الأساتذة الجامعيين مناصبهم لإشباع رغباتهم، وتؤكد الانحراف الأخلاقي لدى بعض أساتذة الجامعات بأن تورد حادثتين في الرواية؛ الأولى مع صديقتها إخلاص التي قالت عنها "وجدتها تخرج من مكتب أستاذ العلوم السياسية وتبكي. استوقفتها. سألتها عن سبب بكائها. دفعتها إخلاص بعيدا واختفت في حمامات الطالبات. لحقت بها منى. صممت على معرفة سبب بكائها. أجابت إخلاص بمرارة: الكلب ابن الكلب بده يبوسني"[2].

والثانية تتعرض لها هي نفسها، وذلك عندما تنقطع عن الجامعة لفترة بعد طلاقها من محروس، وتعود إليها وقد فاتها العديد من المحاضرات، فتتحدث مع أساتذتها وتتوصل معهم إلى اتفاق فيما يخص ما فاتتها من المحاضرات، عدا أستاذا واحدا يدعوها إلى مكتبه لمناقشة الأمر، تقول "بقي أستاذ واحد لم أطمئن إلى زيارته في مكتبه... توقعت أن يرفض مساعدتي ويصر على إعادتي المادة. توقعت أيضا أن ينتهك قدسية المكان الأكاديمي والعقل الإنساني، كما كان

---

[1] نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، ص٩٩.

[2] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص١٠٠.

يفعل في محاضراته، وأن يبتزني"[1]. ويكون لها ما توقعت "صدق ظني. ولعله يطلب مني مضاجعته أو إظهار أجزاء من ثديي أو فخذي، ليتمتع بهما مقابل النجاح. طلبت منه أن يحصر حديثه في موضوع الدراسة، فقال بحروف معوجة وصوت نتن: سيبك من الدراسة، مش رايحين نختلف على علامة"[2].

تحاول "منى" أن تقدم شكوى ضد الأستاذ، وتكون ردود جميع المسؤولين التكتّم على الأمر، فرئيس القسم وعميد الكلية ينصحانها بنسيان الموضوع حتى لا ترهق نفسها، أما رئيس الجامعة فيكون رده "إنت عارفة شو نتائج هاي الشكوى؟... ممكن نفصلك من الجامعة. سمعة الأساتذة من سمعة الجامعة، وأنا لا يمكن أسمح لحدا بتشويه صورة الجامعة ما أنا رئيسها"[3]. فكل المسؤولين ينظرون إليها أنثى "يعيبها حتى صوتها مقابل ذكورة لا يعيبها الإشهار بشهواتها" أي: "صوت مهمش مقابل صوت السلطة"[4].

تدين "منى" في عرضها لهذه المواقف انتهاك قدسية الحرم الجامعي، وتتمرد على فساد الأنظمة التي تتستر على أخطاء المنتمين لها حتى أصبحت "قبحا يصطف إلى جانب بعضه بعضا فيخلق صلات حميمة لا تنفصل وعلاقات وثيقة لا تنتهك"[5]. تقول في هذا النظام "حين أذكر القوانين في بلادي، وغياب قوانين حفظ الحقوق الشخصية والكرامة الإنسانية. الذكور يقتلون الإناث خشية العار، وذكورهم من يستبيحون كرامتهن. كيف لمثل تلك المعادلة أن تتسق؟ لماذا تحمي تقاليد بلدي الأساتذة وتظلم الطالبات؟ لماذا توضع القوانين لحماية مصالح مالكي

---

[1] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص١٨١.
[2] المصدر نفسه، ص١٨٣.
[3] المصدر نفسه، ص١٨٥.
[4] نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، ص٩٩.
[5] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص١٨٥.

السلطة وتنسى من دونهم؟ أرادوا أن أخرس، وأردت أن أفتح أبوابا محكمة الإغلاق. دنسٌ ينتشر في كل مكان"[١].

في عرض "منى" لمحاولات الابتزار اللاأخلاقية لأساتذة الجامعات، ونقد هذه المحاولات، بحث عن قيم أصيلة في مجتمع لا ترضى عنه، إلا أن القوانين التي تحمي انتهاك هذه القيم لصالح مالكي السلطة، تقلص هذه القيم إلى مستوى ضمني، وتخفيها بوصفها واقعا جليا.

فيما بعد تلحظ "منى" وجود اسم أستاذ آخر مكان الأستاذ الذي قدمت الشكوى ضده، ولكنها تكتشف فيما بعد أنه قد نقل إلى مركز مرموق في جامعة مخصصة للفتيات بتزكية من رئيس الجامعة. هنا تتكرر صورة السلطة الأبوية المطلقة المهيمنة عليها، والمخضعة لها، فنقل الأستاذ ما كان إلا إخضاعاً نفسياً لها، تنعكس آثاره النفسية على حياتها المستقبلية، ويخلق لها الكثير من التوترات التي تلتصق بذاتها من قوة السلطة الأبوية المسيطرة بلا وعي، تقول "أضفت إلى تاريخي الأستاذ ومعرفة العقيمين من أمثاله. عالم الجامعة الذي كنت أجد فيه قدسية يهتز"[٢]. وهذا ما يزيد لاحقا من إصرارها على تحطيم الذات الأبوية والتمرد عليها[٣]. ويكون فعلها متمثلا في كل أفعالها وآرائها اتجاه الذكور في عائلتها، أو من ارتبطت بهم، عدا "الأجنبي ستيوارت"، وفي آرائها بثقافة مجتمعها الأبوية.

تريد الذات الأنثوية لـــ "منى" مواجهة السلطة الأبوية المطلقة، "تريد حرية تتجاوز كل السجون والأسوار، حتى تتجاوز إطار الجسد والكون، وما كانت صرخة التمرد القوية الناتجة من كبت الإذلال والقهر لتنجح بتحقيق شيء من ذاتها ضمن كثرة المعاناة، لولا أنها أبت

---

[1] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص١٨٦.

[2] المصدر نفسه، ص١٨٧.

[3] انظر: ليندا عبيد، تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية، ص٣٧.

الخضوع أمام أسوار المجتمع التقليدي الأبوي، والذي لم يمكنها من امتلاك جسدها –وذاتها- إلا بمغادرته إلى الآخر المتمثل بالغرب"[1].

تتمرد "منى" لاحقا على الزواج التقليدي، وترفضه رفضا قاطعا؛ لأن "أكثر ما تعاني منه المرأة من الذكورة انتقالها من ملكية الأب المنتج إلى ملكية الزوج المستهلك، وبالتالي تفرض هاتان الملكيتان عليها القيم الذكورية المضطهدة لها، وأيضا القيم الحريمية المعجونة بالتعايش مع الواقع الذكوري السلبي"[2]. لذلك تتمرد على شرعية الزواج، ولا ترى في عقد الزواج أي أهمية، فما هو بالنسبة لها إلا ورقة بالية، ففي اسكتلندة تهجر زوجها، وكل ما يمت لعالمه وثقافتها بصلة، وتعيش مع آخر/ غربي في شقة واحدة وتمارس معه الجنس دون روابط شرعية.

وهي لاحقا في رفضها لعقد الزواج تقف أمام الشرائع الدينية، التي تقف عائقا أمام الزواج بين شخصين متحابين من ديانتين مختلفتين، وذلك عندما تتحدث مستنكرة عن قتل شاب باكستاني مسلم أخته وطفلها لأنها تزوجت من إنجليزي مسيحي[3].

يعكس هذا الموقف "أحد مخاوف "ستيوارت" أو بالأحرى أحد التهديدات الماثلة في ذهن "الآخر" عدائية الإسلام للغرب، وعلى الأرجح أنها واحدة من القيود التي يصفها "الآخر" الغرب، للحيلولة دون بلوغ الطرف الآخر "الشرق" كينونته ووجوده الحقيقيين"[4].

كما أنه ينعكس على "منى" التي تضرب عرض الحائط بالأعراف والتقاليد وترفضهما، متناسية أن العرف والدين يمثلان الأواصر الأولى للمجتمعات، ويحددان بفعالية الكثير من

---

[1] ليندا عبيد، تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية، ص٥٣.

[2] حسن المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ٢٠٠٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص٤٦.

[3] انظر: عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص٣٥٥.

[4] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية: خطاب المرأة والجسد والثقافة، ٢٠٠٨، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ص٨٩.

المفاهيم في المجتمع كصيانة المرأة، وصيانة الرجل[1]. فهي تعيش مع آخر/ ستيوارت دون زواج، وتثنيه عن التفكير بتغيير دينه من المسيحية إلى الإسلام "أسأل نفسي إن كنت قد أخطأت يوم رفضت دخول ستيوارت إلى الدين الإسلامي كي نتمكن من الزواج. كيف كان لي أن أقبل بتزوير لا هدف من ورائه إلا تحليل المحرّم... وكيف لي أن أقبل بمؤسسة لم يؤثر غيابها في علاقتي بستيوارت؟"[2]. وهي بهذا الرفض والتمرد على تقاليدها ودينها تجد "كينونتها وإحساسها بوجودها عبر التحرر من تابو الجسد، وضرورة خلق امرأة أخرى في داخلها، نقيض لتلك التي كانت تسكنها بسلبيتها"[3]، فهي ترى في الرفض شرطا لحرية القرار والاختيار، وحرية الرفض والقبول شرط الإرادة الواعية التي تنسحب على معايير أخرى مثل "الجنوسة الغيرية" و"المسؤولية الأخلاقية"، بما يؤكد أن الرجل والمرأة أداة جماعية تصنع الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة دون التضحية بطبيعتهم الأصلية[4].

وتذهب بطاينة في روايتها إلى الربط الموضوعي بين مبدأ تكافؤ المرأة مع الرجل بتحررها من سلطة الزوج الاقتصادية، ومشاركتها الفعلية له في جميع مرافق الحياة والإنتاج، لذلك فإن "منى" بطلة الرواية تسعى وتخطط لمشروعها الخاص "الأغذية شرق الأوسطية".

"وجدت "منى" أن تحقيق الذات جوهره الحرية، وتحطيم دوائر الانغلاق. أما أداته فهي "العقل التواصلي" الذي يتجاوز الذات الضيقة ويتواصل مع الذوات الأخرى، ولتجاوز محنتها مع "سليمان" –زوجها الثاني، تتزوجه وتسافر معه إلى اسكتلندة، وهناك تكتشف أنه صورة مكررة عن والدها وزوجها الأول، ولا يتعامل معها كزوجة لها حقوقها، وإنما كوعاء لتفريغ رغباته أو

---

[1] انظر: ميرال طحاوي، محرمات قبلية، ص٩١.
[2] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص٤٢٦.
[3] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص٥٦.
[4] انظر: المرجع نفسه، ص٤٦.

عامل أجير، فتنفصل عنه- بوصفه صورة نمطية للرجل الشرقي، يلزمها "الفعل التواصلي" الذي لا يتم إلا عبر التغيير المشروط بإرادة واعية وتخطيط واع، فوضعت خططها فوق الورق لتصبح موضع التنفيذ"[١]، تقول "منى": "كل ما كنت أريده لخصته في كلمة واحدة، حرة، قالت نفسي: هكذا تفك القيود، ووضعت الأرقام من واحد إلى خمسة فوق الورقة، كتبت إلى جانب الأول: معرفة، والثاني: تنفيذ، والثالث: نجاح، والرابع: استقلال، والخامس: حياة. نمت وأنا عازمة على الفعل"[٢].

ويمكن القول إنّ "منى" "نموذج التحدي الكبير على صعيد الحياة العائلية والزوجية والمجتمعية والثقافية والنفسية، وهي نموذج الرفض للجسد المؤسس والمقيد تاريخيا، لذا يمكن فهم هويتها الجديدة على أنها مشروع ... يسمح بحسب نضوج الشخصية بعمليات الانتقاء والاختيار. ولعل مشروعها الخاص كان اللبنة الأولى في تكوين ذاتها اقتصاديا، وفيه تضافرت جهودها وجهود الآخر/ ستيوارت، ونجحت في المشروع الاقتصادي... تلك كانت خطواتها الأولى نحو التحرر من سلطة الزوج اقتصاديا، ثم تلاها خطوات التحدي الكبير التي جعلتها "سارا الكزاندر" امرأة أخرى، ووجه آخر، وأنماط معيشة أخرى"[٣].

تتحول "منى" في اسكتلندة، بفعل عمليات التجميل إلى امرأة أخرى لتتخلى عن أهلها، وتقدم صورة غير واقعية للمرأة "يمكن وصفها بحالة غير واقعية للمرأة المغتربة... اغتراب يدفع بها إلى العصيان الاجتماعي والرغبة في الممنوع اجتماعيا، ومحاولة الانعزال مع رفض الانتماء إلى معظم ما ينتجه المجتمع الذكوري. وهنا تتكرس ثورة المرأة في مواجهة التقاليد

---

[1] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص٥٥.

[2] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص٢٧٤.

[3] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص٥٥.

الواقعية"[1]. ووعيها للذات والعالم، من خلال ما أنجزته رواية "خارج الجسد" من حفر في البطريركية[2].

خلاصة الأمر الرواية وجدت لتعلي من سقف الحرية الذاتية، ذلك أنها "جنس أدبي حديث، تبدأ بالعنصر الذي يوافق خصوصيتها، والذي يتمثل، أولا وقبل كل شيء بـــ: الذات الإنسانية الحرة، التي تخلف وراءها شيئا فشيئا، زمن الكليات المغلقة، لتدخل إلى زمن الخصوصيات المفتوحة"[3].

في الروايات النسوية في هذا الجانب، تحدثت المرأة وقالت، أثبتت ذاتها الإنسانية، بعض القضايا التي عالجتها، لم تكن لها غاية إلا إثبات هيمنة الذكر على المرأة، والتي أرادت الروائية التحرر منها بكل الأشكال، بالتمرد، وبالصراخ، وبتغيير الهوية، في حين أن "النظام الأبوي اختزال مفيد لإظهار بنية من اللامساواة هي عمليا متنوعة بصورة كبيرة؛ لأنها تعمل دوما جنبا إلى جنب مع بنى اجتماعية أخرى"[4]. وفي كثير من القضايا الاجتماعية التي تناقشها المرأة ينظر إليها نظرة دينية وتندمج بالدين؛ فـــ "المجتمع والشريعة دائما وأبدا طرفان في معادلة واحدة، وعندما يكون أحد جانبيها متغيرا فإن الجانب الآخر سيتبعه في التغير لا محالة"[5]. لذلك فالروائية في بعض حالات رفضها للبنية الاجتماعية المتمثلة بالنظام الأبوي، كانت تسعى إلى رفض البنية الدينية للخروج من سجن السلطة والانفلات بلا شروط.

---

[1] نبيلة السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام، ص٧٨.

[2] نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، ص١٠١.

[3] فيصل دراج، نظرية الرواية، ص١٤٤.

[4] آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة: عبد الغني، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ٢٠٠٧، ص٣٣.

[5] سليمان حريتاني، توظيف المحرم، ص٢١٠.

في بعض الروايات، تمردت المرأة على الأنوثة الخرساء، والتي تنصاع لسلطة أنثوية أخرى، هي خير داعم "للسلطة –الذكورية- متشربة لكل الموروث الاجتماعي المتعلق بالطبيعة الجسدية الأنثوية ومبررات الحصار له، بل والمتسببة الأكبر لأفدح خسارة للمرأة"[١].

في المجتمع عدّ الحجاب ضابطا اجتماعيا، و"تعود فكرة الضبط الاجتماعي إلى عوامل داخلية وخارجية، أما الداخلية فتتمثل في المتطلبات الأخلاقية للمجتمع، أو ما أطلق عليه بضمير الجماعة، وهذه المتطلبات الأخلاقية تكفل تطابق سلوك الأفراد في كثير من المواقف مع ما يقتضيه الصالح العام للجماعة الاجتماعية"[٢]. إلا أن الروائية رفضت الحجاب جملة وتفصيلا بحجة أنه يكبل حرية المرأة، ويمنعها من الانطلاق في المجتمع.

في بعض القضايا التي تناولتها الروائية، إصابة لبلاء عادات المجتمع، كحلقات النواح، العادات المتعلقة بالأعراس، والتي تتمثل في ليلة العرس من تعليق العجينة التي تثبت ثبات المرأة في بيت زوجها، إلا أنه في الواقع تزيد من توتراتها النفسية، كذلك الأمر بالنسبة لدم العروس.

في بعض القضايا كالتحرر من الحجاب، ومن السلطة الذكورية، والتحرر من عقد الزواج، ما كانت تبحث الروائية إلا عن الانفلات الإباحي، ومطالبها الدائمة تتمثل في البحث عن انحسار هذه السلطات الثلاث وتخلي المجتمع عنها.

---

[1] ليندا عبد، تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية، ص٢٠٨.

[2] محمد البدوي، علم اجتماع الأدب، ص١٣٨.

الفصل الثالث

الجانب الأخلاقي

أ- الزواج والعلاقات غير الشرعية.

ب- وصف الجسد.

ج- المثلية.

مدخل:

بالنظر إلى تاريخ الدوافع الجنسية فإن ثمة أطواراً ثلاثة من الحضارة تمثلت فيها الدوافع الجنسية، فتمثل الطور الأول بالحرية والبعد عن أهداف التكاثر، وبدا الطور الثاني بقمع كل ما له علاقة بالدافع الجنسي عدا التكاثر، أما الطور الثالث فكان التكاثر الشرعي هو الهدف الوحيد فيه[١]، فتوافق هذا الطور "مع أخلاقنا الجنسية المتحضرة "الراهنة"، وبَيْنَ... كيف يتسع مدى القمع أكثر ويضيق المجال الذي من المفروض أن يمارس فيه الجنس، وزيادة على ذلك، فإنها تقيم تدرجا وهرمية في الإكراه، يجوز ربطها بأشكال من التنظيم الاجتماعي المختلفة"[٢]، أي أن التكاثر الشرعي كان هو الهدف الذي يتناسب مع أخلاق المجتمع الجنسية، فكان لا بد أن تفرض عليه مجموعة من القوانين التي تحميه وتضمن سلامته؛ لأن هذا الهدف هو "دافع الحياة" والحضارة بعينها، وتحقيق الحياة الجماعية[٣].

ومن أجل الحفاظ على هذا الهدف، أقيمت هالة من التقديس حول الجسد، وبخاصة جسد المرأة. و"لأنّ جسد المرأة (المملوك) هو احتمال قائم للاستباحة، كان لا بد من حماية حقوق (المالك) فيكون من خلال محاصرة جسد المرأة، بإخضاعها لمنظومة كاملة من القوانين والنواميس والأعراف والشرائع... بإطباق تام على جسد المرأة وعقلها وروحها، وعليها لا أن تخضع له فحسب بل أن تؤمن به وتدعو إليه كذلك، بما يعني أن المرأة هنا تتم عملية برمجتها ذكوريا لتصبح هي نفسها داعية لوأْدِها في معتقل (الحرملك). وهنا بالضبط تكمن الأسباب

---

[1] انظر: محمد الجوة، مفهوم القمع عند فرويد وماركوز، ص٥٥.

[2] المرجع نفسه، ص٥٥.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص٧٢.

التاريخية الاجتماعية لامتلاك المرأة وقهرها"[١]. بالإضافة إلى التعاليم الدينية التي جعلت الاقتراب من هذا الجسد، قولا أو فعلا، نوعا من الرجس والدنس المقابل للحلال والقدسي؛ فقداسة "الجسد الديني" انبثقت عن العديد من القضايا الروحانية والفقهية التي جعلته جامعا للعناصر النصية والواقعية[٢].

إلا أن التعاليم الدينية التي وزعت الأدوار وفق تفرقة بيولوجية، في إطار معرفة الإنسان أن الغاية الرئيسة للجنس باتت للإنجاب على حساب المتعة، وإنزالها للـــ "مرأة من رتبة القدسية... أصبح الرجل هو المخصب الإلهي، والمرأة هي الأداة. وانتقلت العبادة من الإلهة الأم إلى الإله السيد. حدث هذا مع سيطرة الرجل اقتصاديا ونشوء النظام البطريركي"[٣]. كما اقتحم العنف الذكوري حياة المرأة وأدخلها "مضطرة إلى لعبة الجسد، آخذا منها سلاحها الوحيد لمحاربة قمعها، بإثارته والتفنن في التلاعب على أوتار ضعفه، وما مواطن ضعفه إلا الشهوة الجنسية. وحاول هو أن يخمد شعلاتها المتوقدة رافضا الذكاء والفكر، محتفظا فقط بالجسد... فكانت هذه العلاقة المؤججة بالتناقضات هي دائما في صالح الرجل ليحمي مؤسسته"[٤].

إن أي رد فعل طبيعي لأي اضطهاد، هو الثورة عليه. فكان لا بد من أن تثور المرأة مبتدئة بالتحرر من التقاليد المتجذرة "وبالتالي فإن الرد لا بد من أن يكون من طبيعة تاريخية شاملة تتضافر فيها القوى الحية في المجتمع نساء ورجالا من أجل ولوج مستقبل يتسم بالعدل والمساواة"[٥]. فجاءت الكتابة النسوية المسكونة بقضايا المرأة، وبخاصة جسدها الذي قبع تحت

---

[1] نزيه أبو نضال، حدائق الأنثى: دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي، ٢٠٠٩، دار أزمنة للطباعة والنشر، عمان، ص٨٣.

[2] انظر: فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ١٩٩٩، أفريقيا الشرق، المغرب، ص٢٠- ص٢١.

[3] بوعلي ياسين، الثالوث المحرم: دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، ط٦، ١٩٩٦، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ص٥٩.

[4] آسيا الجزائري، عندما تتحدث النساء، ٢٠٠٠، دار السيد للدراسات والنشر، سورية، ص ١٧.

[5] نزيه أبو نضال، حدائق الأنثى، ص٨٣.

تاريخ من المحرمات والقهر، وتشكلت هذه الكتابة لتواجه "تاريخا كاملا من تابوهات التحريم، وخصوصا التحريم الجنسي، حيث ملكية الذكر مطلقة، بصك رسمي، فيكون أن تذهب الكاتبة النسوية إلى النص؛ كي تمارس حريتها المفقودة في المجتمع... فتصير صورة المرأة مزيجا من الواقع والأمل أو الوهم"[1]. و "لاسترداد المنطقة المحتلة –جسد المرأة- "من المخيلة الذكورية" ولمّ شتاته بقصد التصدي للدور المعتاد إليه بوصفه مادة خامة يستخدمها الرجال"[2]. وكسر القالب التقليدي لصورة المرأة التي وضعها فيه الرجل أمّاً، وخادمة، وعذراء، ومومسا[3]، أي أن الكاتبة النسوية اتجهت للكتابة عن الجسد، لتسترده من المخيلة الذكورية، وتقدمه بالكيفية التي تريدها، والتي تخرج بها عن الصورة التقليدية التي قدمها بها الرجل، فكانت كتابتها عن الجسد إيمانا منها بأحقيتها في كتابتها عن جسدها لا في حديث الرجال عنها.

انطلقت الثورة على الجسد من الحركة النسوية الغربية، التي أجملت سارة جامبل حالها بقولها "المرأة في تيار النسوية لها شعر طويل وترتدي زيا خشنا وأقراطا مدلاة. أما المرأة فيما بعد النسوية فترتدي حلة عالم الأعمال، وترفع شعرها وتستخدم قلم أحمر الشفاه. أما المرحلة التالية لما بعد النسوية، فتتسم بطبيعة داعرة بصورة استعراضية وبسلوك غير منضبط"[4]. وهي بهذا تُجمل تحولات المرأة في مراحل النسوية الثلاث، وتجعل من المرحلة الأخيرة في النسوية، المرحلة الأكثر انفتاحا، فسلوك المرأة فيه غير منضبط ولا مقيد.

وقد تأثرت الروائيات العربيات بأفكار النسوية الغربية في المرحلة التالية لما بعد النسوية، فبعد أن كان الجسد حبيس النص التشريعي والفقهي في كل قضاياه المقدسة والمدنسة،

---

[1] نزيه أبو نضال، حدائق الأنثى، ص١٢.
[2] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص١٨٤.
[3] انظر: نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص١٥.
[4] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص٨٧.

وحبيس الكتابة الذكورية بكل استيهاماتها وتخييلاتها، أخذت الروائية تثور على الجسد في الكتابة النسوية العربية. فابتدأت هذه من ليلى بعلبكي في روايتها "أنا أحيا" عندما قامت بطلتها لينا فياض بنشر شعرها على كتفيها، وقصه؛ لتمارس حقها في جسدها كما يمارسه أي إنسان حي[١]. فقص الشعر مظهر من مظاهر تحرر المرأة الجسدي؛ بإلغائها أنوثتها البارزة أمام الرجل[٢].

ثم جاءت الروائيتان "كوليت خوري" و"غادة السمان" وتجرأتا "على التصرف بمفاتيح الجسد متجاسرتين على فكه من أسر الملابس المجنونة، وافتعال فضائح العري، وإطلاق العنان للرغبات المجنونة، وملامسة ذلك الارتباك السري تحفيزا لقشعريرة الفعل الجنوني المحرم... وقدمت الكاتبتان نمطا من (الأدب المكشوف) جاءت معطياته المثيرة من كونه نتاجا نسويا، وقد فسرت خطورة هذا الأدب بسبب نزعته (الشهوانية) أو (الإيروسية)"[٣].

لقد رأت غادة السمان في الثورة على الجسد، ضرورة لا بد منها لنسف المفاهيم التقليدية عن العفة والأخلاق؛ فهذه الثورة ضرورية لانتزاع جزء من حرية العربي من الاستلاب، فلا خلاص من السيطرة الخارجية دون النضال ضد المفاهيم المختلفة بما فيها من مفاهيم جنسية[٤]. أي أن تحرر العربي الحقيقي من أي سيطرة خارجية، وتحرره الفكري ينبع من التحرر أولا من مفاهيمه التقليدية اتجاه العفة والأخلاق، وكأن هذه المفاهيم تشكل غطاءً على العقل العربي، لا تمكنه من الانطلاق في الحياة.

---

[1] انظر: نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص١٧.

[2] انظر: حسن المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ٢٠٠٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص٤٨.

[3] محمد قرانيا، الستائر المخملية الملامح الأنثوية في الرواية السورية حتى عام ٢٠٠٠، ٢٠٠٤، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص٢٤٩. والإيروسية هي ذاتها الشهوانية في الأدب، وموضوعاتها موضوعات مدنسة مثل: ارتكاب الفاحشة وممارسة الرذيلة وانتشار الزنا... إلخ.

[4] انظر: باولادي كابوا، التمرد والالتزام في أدب غادة السمان، ترجمة نورا السمان ونيكل، ١٩٩٢، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص٧١.

إلا أن هذه الثورة انقلبت في طورها الأخير عند الروائية العربية إلى ظاهرة من "المواء الشباطي" الذي "ترفع خلاله لافتات المطالبة بتعاطي التخدير الجسدي، واستعمال الطرف الآخر كحقنة أفيون إضافية نتلهى بها عن الاستلاب القائم لإنسانيتنا على الصعيد السياسي المحلي والخارجي"[١].

وقد لقيت هذه الظاهرة اشتغالا نقديا واسعا في الأوساط الثقافية، فووجهت بالرفض في بعض الأوساط؛ استهجانا لما وصلت إليه الكتابة من انحدار إلى الحضيض الإنساني، في حين رأته أوساط أخرى إطلاقا لحرية الإبداع بعيدا عن محاكمة النصوص وفق معايير سياسية وأخلاقية واجتماعية انطلاقا من مبدأ النسبية[٢]. ذلك أن تطرق الروائية العربية للمحرم، وتناولها للتابو الجنسي والمسكوت عنه يعد "أهون الشرور الثلاثة، بوصف الإبداع الفني في الجنس لا يعرّض مبدعه لما يمكن أن يتعرّض له في المحرّمين الآخرين: السياسة، والدين، فتمادت الرواية في التعبير عن كل ما يتصل بالجسد الأنثوي ورغباته السوية والمنحرفة والشاذة"[٣]. بالإضافة إلى أن التمرد على التابو الجنسي يعد المحك الأساسي لقياس ما هو نسوي؛ لأن تمردات السياسة والدين لا تعكس الخصوصية الأنثوية، وتلتقي فيها المرأة مع الرجل[٤]. وهو الأمر الأكثر قبولا، فالمرأة تستوي مع الرجل في تعبيرها عن القضايا الدينية والسياسية، إلا أنها في تعبيرها عن الجسد، كانت أكثر انفتاحا وجرأة منه.

لقد باتت اختراقات الروائية للجسد واشتغالها الفكري عليه، ومن ثم اشتغال النقاد في أمر الجسد واللذة يثير تساؤلات حول "عما إذا كان الانكفاء على الجسد وعلى ما يلذ الذات، يؤدي

---

[1] باولادي كابوا، التمرد والالتزام في أدب غادة السمان، ص٦٩.

[2] انظر: محمد قرانيا، الستائر المخملية، ص٢٤٩.

[3] المرجع نفسه، ص١٧٤.

[4] انظر: نزيه أبو نضال، الكتابة والمتخيل: المهجرية الجديدة والأدب النسوي، ١٩٩٩، دار الفارس، عمان، ص١٠٣.

إلى الشذوذ، أو إلى تفاقمه؟ وهل الإبداع شذوذ مثل أي شذوذ جنسي؟ وهل يعبر الاهتمام بالجسد المدنس عن جمالية؟ وهل تكون هذه الجمالية قيمة أخلاقية؟ وهل القيمة الأخلاقية للنص مستقلة عنها خارجه؟"[١]. وهل خدمت القيمة الأخلاقية القيمة الفنية داخل النص؟

كل هذه التساؤلات تقود إلى التوغل في النصوص الروائية بحثاً وتقصّياً؛ للوصول إلى ما أرادته الروائية من الاشتغال على الجسد.

أ- الزواج والعلاقات غير الشرعية:

لقد رفض أصحاب الاتجاه الأنثوي "اعتبار المرأة وعاء يفرغ فيه الرجل طاقاته الليبيدية، حتى يتمكن من عبادة الرب وهو مرتاح البال فقط"[٢]، ورفضوا قمع المرأة التي تجسد الشهوة، من خلال قمع رغباتها وحاجاتها الجسدية، وجعلها مخلوقا مقدسا لا يكشف عنه إلا الزوج. وقد رفضت المرأة هذا القمع بالتمرد عليه، فكانت الكلمة من أبرز سبلها لهذا التمرد، فكتبت للتعبير عن رفضها لكونها وعاء، ولتصرخ برغباتها وحاجاتها المقموعة التي حجبت سترة للعورة وصيانة لها. وقد جاءت صيغة التمرد، إما برفض الجنس الحلال الذي يفرض عليها، وإما بإقامة العلاقات غير الشرعية في روايتها، وإما بكشف مفاتن جسدها، والتباهي فيها على صفحات الرواية.

يقول ميكلانج إن باستخدام الكلمة لتمثيل هذا التمرد غدت "الكلمة جسدا... كله جمالية وحقيقة"... لم يعد الجسد موضوعا مخجلا، بل أصبح أداة راقية، وسيطا للشعور باللذة

---

[1] محمد قرانيا، الستائر المخملية، ص١٧٥.

[2] علي أفرفار، صورة المرأة بين المنظور الديني والشيعي والعلماني، ١٩٩٦، دار الطليعة، بيروت، ص١٠١.

والمتعة"[1]. لقد سعت المرأة في أدبها إلى إخراج الجسد من تحت سيطرة الطاقات الليبيدية للرجل بأسلوب يحقق لها المتعة واللذة، كما يحقق لها حريتها المرتجاة. ولكن التساؤل هنا هو: ما أوجه الرقي في تعبير المرأة عن جسدها ورغباتها، وما الخدمة الجمالية التي أداها الجسد للنص، وهل حقق تمردها بالجسد ما كانت تسعى إليه من حرية؟

في رواية "اكتشاف الشهوة"[2] لفضيلة الفاروق، قصة "باني" سيدة جزائرية تتزوج من "مود" رجل جزائري يعمل في باريس، تنتقل معه للعيش هناك، تظن أنها ستعيش معه سعيدة، إلا أنها تكتشف دخولها في سجن فيه كل أنواع العذاب، فقد مارس عليها زوجها "استلابا اقتصادياً وجنسياً، واختزلها إلى جسد يفيض لذة ومتعة، وغرس في نفسها عدم الثقة، واعتقد أن إمكاناتها لا ترقى إلى إمكانات الرجل وقدراته"[3]. فهي ليست إلا جسدا خالصا، وظيفتها الزوجية تلبية رغبات جسد آخر، دون اعتبار لجسدها، تشكو "باني" لأختها "شاهي": "هل تعرفين، حين تزوجت كنت أظن أن كل مشاكلي انتهت، ولكنني اكتشفت أني دخلت سجنا فيه كل أنواع العذاب. أنا "باني باسطانجي" التي منعت طيلة حياتها حتى مجرد أن تفكر في ذكر، بين لحظة وضحاها أصبح المطلوب مني أن أكون عاهرة في الفراش، أن أمارس كما يمارس هو، أن أسمعه كل القذارات...، أن أكون منسلخة الكيان أن أكون نسخة عنه وعن تفكيره... المشكلة تجاوزتني يا "شاهي" ولهذا تطلقت"[4]. فمشكلة باني بعد الزواج تكمن في انسلاخها عن كيانها، وارتحالها عن نسقها الفكري الذي كان يصور لها الزواج راحة أبدية، لتكتشف أنها مضطرة أن تتنكر لذاتها من أجل الزوج فيه.

---

[1] هند الصوفي، أيقونوغرافيا الحب والجنس: جماليات المكشوف والمحجوب عنه، من كتاب مسارات الحب بين المتخيل والمعاش: أبحاث وشهادات، ٢٠٠٢-٢٠٠٣، الكتاب الثامن لمجموعة باحثات لبنانيات، ص٦٢.

[2] صدرت الطبعة الثانية عام ٢٠٠٦، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.

[3] محمد قرانيا، الستائر المخملية، ص٢٣٣.

[4] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص٩٠.

لم تكن مشكلة باني فقط أنها اضطرت إلى الانسلاخ من كيانها، ولا أنها أصبحت عاهرة بين ليلة وضحاها فقط، المشكلة التي عانتها، أن هذا الكيان لم تراع احتياجاته، ولم يعامل بوصفه إنساناً له مثل ما عليه، تقول "باني": "أحيانا أرغبه أنا، فيصدمني، ويتحجج بأنه متعب، وأحيانا أنا التي أكون متعبة، فيرمي بجثته عليّ ويفعل ما يريد بسرعة ثم يدير لي ظهره وينام. بالنسبة له، لست أكثر من وعاء"[١].

يذهب عفيف فراج إلى تسمية هذه العلاقة، بـــ "الدعارة الزوجية"، التي يمتلك فيها الرجل جسد الأنثى "بالجملة" مقابل المال ضمن شروط القهر الاقتصادي والاجتماعي والإديولوجي، والمطلوب فيها من الزوجة أن تتعهر مع رجل يسمونه الزوج في علاقة تعهرية توصف بالشرعية[٢].

تذهب "باني" كرد فعل للقهر والاغتراب الذي تشعره من قبل زوجها، ومن مكان لم تعتد العيش فيه إلى "اللهاث وراء جسدها تعويضا لها عن بؤسها وغربتها ومحاولة الخروج من أزمتها"[٣] فهي ترغب بأن تحب وترغب وتشتهي، أن تنتقم من زوجها "مود" الذي هدر عذريتها، وانتهك جسدها، أن تنتقم من "تاريخ مرير من النفاق ساد كل الدنيا وأنا بين قوسين من الحشمة والعار دون بوصلة"[٤]، فتقيم علاقة غير شرعية مع مثقف لبناني يسمى "إيس" ظنا منها بأنه سيكون أفضل من زوجها. إلا أنه لا يعدو كونه مثقفاً يبحث عن العلاقات الجنسية مع النساء، رغم أنه متزوج، تعكس خلاله الروائية صورة الذكر المعطوبة والمأزومة، والذي يسعى خلف الأنثى ليهمش الجوانب الشخصية الأصيلة في اغترابه[٥]. تقول عنه ماري صديقة باني "أغلب

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص٩١.

[2] انظر: عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، ١٩٨٠، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص١٨١.

[3] محمد قرانيا، الستائر المخملية، ص٢٣٢.

[4] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص٨١.

[5] انظر: محمد قرانيا، الستائر المخملية، ص٢٣٢.

المثقفين العرب لا ينظرون إلى المرأة سوى أنها ثقب متعة، ولذلك يناضلون من أجل الحرية الجنسية، أكثر مما يناضلون من أجل إخراج المرأة من واقعها المزري. إنهم على عجلة من أمرهم، ولذلك هم في واد والمجتمع في واد آخر"[1].

تلخّص فضيلة الفاروق على لسان ماري السبب الحقيقي وراء بحث المثقفين عن حرية المرأة، الجسد دائما هو المحور، هو غايتهم لتحقيق رغباتهم وشهواتهم، ومطالباتهم لتحرير المرأة ليست مطالبات صادقة غاياتها فقط النهوض بالمرأة وتحريرها من قيودها، وإنما هي شعارات لغايات "محرمة" مغلفة بغلاف مبهر، ينقل المرأة من التحرر إلى التحريم، ويخرجها من إطار التملك الكلي، إلى تملك مماثل، لكنه مرتبط بساعات الرغبة ينتهي بانتهائها، ودائما الرجل فيه هو المسيطر على مسار التملك. ففي هروب باني من زوجها، وقوع في فخ صديقها "إيس"، فكلاهما لا ينظران إلى المرأة إلا كوعاء، الفارق الوحيد بينهما أن زوجها متملك كلي وشرعي لها، و"إيس" متملك مؤقت غير شرعي.

تتناول الرواية النسوية قضيتي "الدعارة الزوجية"، و"العلاقات غير المشروعة"؛ نتيجة للقهر الواقع على المرأة من علاقة زوجية أجبرت عليها في نظام أبوي لا يعطي المرأة حرية الاختيار، أو عندما تكتشف المرأة سوء اختيارها لشريك حياتها، الذي لم يستعملها إلا كوعاء لرغباته الجنسية، تسعى المرأة إلى الانتقام، وتعمل "الأنا على إزاحة الهو"[2]؛ لاسترجاع تناسقها، من خلال إقامة العلاقات غير الشرعية.

وفي الأدب تكون الكتابة بديلا عن الممارسة الفعلية. وإذا كان اختيار الرغبة هو التخلص من القيود المحظورة فإن أثر التخلص من القيود سيثبت على جميع التجاوزات والتمردات عليه، فالروائية تريد حرية غير شرعية لجسدها، ولا تستطيع الحصول عليها لما يحيط بها من قيود

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص٦١.

[2] سيجموند فرويد، الطوطم والحرام، ترجمة: فتحي الرقيق، ١٩٩٤، دار الفارابي، بيروت، ص١١٧.

اجتماعية أو دينية، فتلجأ إلى بطلاتها لإقامة علاقات غير شرعية، فالروائية تنقل رغبتها إلى بطلاتها ظنا منها أنها تستطيع الحصول على حريتها، إلا أن الحظر والقيد يقعان على ما اختارته ليكونا بديلين عن رغبتها، ذلك أن "الميل- الرغبة، ينتقل باستمرار ليفلت من الحظر المضروب عليه، ويسعى إلى استبدال ما هو محظور، موضوعات أو أفعال بديلة. ويقتفي التحظير أثر هذه التنقلات ويثبت تباعا على جميع الأهداف الجديدة التي وقع عليها اختيار الرغبة"[١]. بتعبير آخر، الروائية أخذت تحول النموذج الجسدي الحقيقي إلى أنموذج تخييلي في رواياتها وتستحضره "لتعيش فيه باستمرار استيهاماتها الشهوانية والجمالية. إنه جسد من خلق مخيلة الواصف له. يمنحه من توقعاته وحساسيته كل ما ينقصه"[٢]. وتخلصها من قيودها ألقى ظلاله على جوانب حياتها الخاصة، فأن تتخلى عن حيائها في الأدب، يعني أن ترعب به خارج الأدب وبهذا يثبت أثر التخلص من القيد على تجاوزاتها.

إن رواية "دنيا" من أكثر الروايات اشتغالا على الجسد، فعلوية صبح تجسد في روايتها صورة "المرأة التعسة التي يدفعها مجتمع الكبت الجنسي والقهر الاجتماعي والنفاق الأخلاقي إلى القاع، من خلال التقاط ما يترقرق في أغوار المومس حين تقارن بين نفسها والنساء العفيفات"[٣]، فهي بذلك تتجاوز الاشتغال على رفض الدعارة الزوجية أو التباهي بالجسد، إلى التطرق لفكرة تسليع الجسد "وخضوعه في الثقافة الاستهلاكية، وإلى الاتجار به وتسليعه وربطه بسوق العرض والطلب، مما يعني انتهاكات جديدة محدثة ستضاف إلى سلسلة الانتهاكات التي يتعرض لها الجسد الأنثوي ما بين النفي والإبعاد والحجب، وما بين العرض لهذا الجسد في الصورة المتعددة للإثارة والتي تحول الجسد إلى صورة مثيرة للاستيهامات الشبقية التي تستله من منظومة

---

[1] سيجموند فرويد، الطوطم والحرام، ص٤٦.

[2] فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص٨٧.

[3] عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، ص١٧٤.

علاقاته بالبنى الثقافية والاجتماعية والسياسية والحضارية ليصبح مؤطرا بهذه الصورة"[1]، ينال منه ما يراد، ثم يلقى ويعزل بعيدا عن البنيات المحيطة به.

تورد علوية صبح أنموذج المومس التي تسترزق من عهرها، وتكون مصدر راحة للرجل، وعندما تكبر لا تجد من يهتم بها أو يطعمها، كما لا تجد مكانا تنام فيه، فتتخذ من الشوارع مباتا لها، بل وتـُعيـّر بعد أن تكبر وتترك مهنتها بماضيها الدنس، تقول الروائية "تأتأ الأعمى وأخذه الارتباك، ثم استجمع أنفاسه راميا من فمه تلك الجملة التي دستها في أذنه إحدى النساء، أكدت عليه أن يكررها "لتفش خلقها" وتثأر من بنات الهوى اللواتي سلبنها زوجها، الذي أهملها وانصرف إلى معاشرتهن: بدي قلك إنك وسخة...، إنت وكل إللي مثلك، يللي بتقشطوا النسوان رجالن"[2]. كما أنه ينعتها بعبارات فجّة ليدلل على أن جسدها يختلف عن جسد الزوجة بأنه مجمع لقذارة الرجال[3].

وتستهلك الروائية صفحتين من روايتها لعرض فكرة تسليع الجسد الذي يهمل وينبذ بعد أن يكبر، ولا يعود قادرا على تلبية حاجات المستهلك، وينتهل من جوهره الإنساني حتى من مريديه.

وتعرض من خلاله تفريق الثقافة الاستهلاكية بين جسدين؛ الأول ملك للزوج فقط (جسد الزوجة العفيفة الطاهرة)، والثاني مباح (جسد المومس)، دفعته أمراض اجتماعية إلى سلوك الاتجاه الإباحي.

يضاف إلى ذلك إشارتها للأمراض الجنسية التي تسود المجتمع، عندما تحدثت عن قصة البائع في أحد محلات الملابس النسائية في إحدى دول الخليج، تقول: "كان جالسا خلف مكتبه

---

[1] رفقة دودين، خطاب الرواية النسوية العربية، ص١٧٦.
[2] علوية صبح، دنيا، ص١٠٩.
[3] المصدر نفسه، ص١٠٩.

الخالي من الزبونات، كتفه اليمنى المائلة، تكشف عن ارتجاج يده فوق الكرسي. وعيناه كانتا شبه مغمضتين، أكمل استمناءه غير منتبه لمالك... وكثيرا ما كان مالك يراه يدخل قبة يده ويكوزها في اللباس من "تحت" أمام الزبونات اللواتي يلبسن النقاب، ليشير إلى جودة نوعيته وقياسه. يدخل يده في اللباس ويمطه بطريقة انفعالية وهو يتأمل الزبونة كيف تمط عينيها وتتابع تكويز يديه وربما قال ذلك البائع لعضوه الذي انتفض بين ساقيه كانتفاضة الصوص "خي""[1].

تشير علوية صبح إلى مرض الاستمناء. وتعدّ عملية الاستمناء من المدنس؛ لأن فيها إثارة للجسد بطرق غير طبيعية، أشار إليها فرويد على أنها "فيتشية" أي "نمط من الإشباع الغريب بالقياس إلى سلوك "الأسوياء". فبإمكان الذات أن تبدل الاتصال الجنسي بشيء آخر يعطيها اللذة"[2].

والحجة التي يستند إليها تحريم العادة السرية في الشريعة الإسلامية قوله تعالى (والّذِينَ هـُمْ لفُروجـِهمْ حَافـِظُون(٥) إلّا عَلَى أَزْوَاجِهِمْ أوْ مَا مَلـَكَتْ أَيْمَانُهُمْ فَـإِنّهُمْ غَيْرُ مَلُومِينَ(٦) فَمَنْ ابْتَغَى وَرَآءَ ذلِكَ فَأُولَئكَ هُمُ العَادُونَ(٧))[3]، و"من ابتغى وراء ذلك"، "إشارة إلى الجنس خارج إطار الزواج (الخيانة)... أو على نحو أوسع العادة السرية"[4]. إلا أن سيد قطب يفسرها على أنها ما "وراء الزوجات وملك اليمين، ولا زيادة بطريق من الطرق. فمن ابتغى وراء ذلك فقد عدا الدائرة المباحة، ووقع في المحرمات"٥. وفي إيراد علوية صبح لهذه العادة رفض لها، خاصة عندما يفتعل صاحبها حركات لا أخلاقية ويلقي خياله ظلاله عليه، ليحقق رغبته الجنسية.

---

[1] علوية صبح، دنيا، ص١٠٥.

[2] محمد الجوة، مفهوم القمع عند فرويد وماركوز، ص٥٧.

[3] سورة المؤمنون، الآيات من ٥-٧.

[4] براين ويتاكر، الحب الممنوع: حياة المثليين في الشرق الأوسط، ترجمة: ف. إبراهيم، ٢٠٠٧، دار الساقي، بيروت، ص٩٩.

[5] سيد قطب، في ظلال القرآن، ص١٢.

في رواية خارج الجسد، توضع "منى" -بعد أن تلتقي بشاب من قريتها وتتعرف عليه- تحت قهر وضعين وفي كليهما تمثلَ الأثر السلبي على الجسد، فيكون الرد من صيغة الفعل، فتتمرد على والدها وعلى مؤسسة الزواج من خلال رفضها الشديد لعلاقتها الجنسية مع زوجها محروس من أول ليلة، "كنت أعرف أن قبيلتي باركت لمحروس جسدي، وأحلت له لمسي وهتك عذريتي. كنت أعرف أنهم سينتظرون خلف الأبواب، إلى أن يخرج إليهم محروس ومعه المنديل المنقط بالدم، أو ليقول لهم إنه أدخل ذكره بين فخذي واخترق الغشاء الذي يخيفهم. أقسمت أن تنام قوانين الحلال والحرام في حضن أبي وقبيلتي ومحروس، وعاهدت جسدي ألا أحله إلا لفرد يوقع عليه لا على الورق، ويوقع جسدي عليه لا على وثيقة نجاة"[1].

تأخذ "منى" بعد ذلك تصف بصراحة مكشوفة رغبة محروس الجنسية بها، ورفضها له، تعبر عن رفضها له، وإقباله عليها بألفاظ خادشة للحياء فهي تتعارك معه معركة تصاب فيها كل المناطق الجنسية بالأذى الفعلي في الرواية، والأذى الكتابي بالكشف عنها، تقول الروائية "يزداد إحساسي بالقرف. عراك القرف يصل إلى نخاعي. كشف عن صدرها وسرق منه ما استطاع بشهوة... وهي تدفعني وترفضني وتجرح ما تصل إليه من جسدي. أرخي جسدي فوقها وأكره صراخها. أطلب منها أن تخجل من الناس فيزداد صياحها. رغبت في قتله... ابتسمت فأرخى يدي. شعرت باقتراب الفَرج حين رأيت ابتسامتها. ظننت أنها ستقبل علي وتبادلني متعة ليلتنا. امتدت يدها إلى أسفل بطني وعرفت أنها عقلت"[2]، وتكمل بعد ذلك بأن تشوه لك منطقته الجنسية في سبيل الثأر منه[3]. تستمر الروائية في إعطاء دفة السرد بالتناوب بين منى ومحروس ليصف كل منهما ما يريد وصفه من معركته، أو التعبير عن رغباته وآلامه.

---

[1] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص١١٦.

[2] المصدر نفسه، ص١٢٠.

[3] المصدر نفسه، ص١٢٠.

السؤال هنا، لم لجأت الروائية إلى هذه الألفاظ الجارحة وهذا الوصف في وصفها لعلاقة كل من منى ومحروس؟ تتخذ "عفاف بطاينة" من الكشف وسيلة قوية لرفض قوة الإكراه المفروضة بمتانة التقاليد والأعراف على المرأة، كما "تستهدف من خلال كتابتها الأنثوية، المتمردة تحقيق أمرين مترابطين: الأول التعبير عن ذاتها بحرية ضد كل قوانين التحريم فيكون أن تجعلها الروائية حرة، والثاني أن تبلغ الذكر بأن قاموس اشتراطاتها في كيف يجب أن تكون الفتاة من حيث لغتها وعقلها ومشاعرها وأحاسيسها الجنسية وسلوكياتها الفعلية هي على النقيض تماما مما يريد ويعتقد"[1]. فعائلة "منى" لا تبالي بحاجاتها وأحاسيسها، وإنها تطالبها بأن تنصاع إلى ما تريده القبيلة الذكورية، فتأتي الفجاجة اللفظية، لترد على فجاجة الفعل الممارس على "منى" داخل الرواية.

كما أن الفجاجة اللفظية تصرف الذهن إلى فكرة الرجل اللفظ والمرأة المعنى، فالغذامي يذهب إلى أن "المرأة معنى والرجل لفظ، وهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة. فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتا لغوية"[2]؛ لذلك فإن الروائية باستعمالها لغة فجة تحاول أن تدخل إلى المحظور لتمسك باللفظ الفحل والقلم المذكر –كما سماه الغذامي- لتكون ذاتا لغوية فاعلة قادرة على التعبير والإفصاح بحرية، و"للتحكم بالخطاب البياني الذي يجد فيه الضمير المؤنث فضاء للتحرك والتساوق مع التعبير ووجوه الإفصاح"[3]، فلا تظل المرأة بذلك موضوعا لغويا فقط.

ولا تقتصر الفجاجة على التعبير عن علاقة منى/بمحروس، بل تتجاوزها إلى منى/ بسليمان، زوج منى الثاني الذي تختاره بإرادتها، وبإرادتها تقبل الزواج به بعد أن تتطلق من

---

[1] نبيلة السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام، ص٤٣.

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص٨.

[3] المرجع نفسه، ص١١.

محروس. إلا أن رفضها له بعد الزواج ينحو منحى آخر، فهي تتمرد على محروس لأنها أجبرت على الزواج به، أما سليمان، فلأنه لم يتزوجها إلا للمتعة، لتصبح عاهرة شرعية في فراش، لا يحاسبه عليها دين ولا مجتمع في الممارسة الجنسية؛ لأنه ممارسة مشروعة، بعد أن نزعها من كل ما نشأت عليه من محرمات. تقول: "كان غريبا أن أنزع جلبابي وحجابي بعد زواجي، وأن أشارك سليمان زجاجة الوسكي بالرغم من كرهي لرائحته ومذاقه، وبالرغم من خوفي من العقاب الإلهي الذي ينتظرني؟ أكان غريبا أن أقبل تقييده يدي أو قدمي أو تغطية عيني، وقبولي بما يجعل متعة الجسدين أكبر، كما كان يقول؟ أكان غريبا أن أنطق بالألفاظ والجمل والمصطلحات الجنسية التي كان يحبها، ويصر على سماعها، بالرغم من غرابة معانيها ودلالاتها عن قاموسي؟ أكان غريبا أن أصبح خادمته داخل جدران المطبخ والشقة، وغانيته فوق السرير، وصورة يحب عرضها في الشارع، لم أر من لندن في أسبوعين إلا متحف الشمع وبيكادلي سكوير. قضيت بقية الوقت في الشقة، شبه عارية معظم الوقت، أمتع سليمان حيثما وكيفما أرادني"[1]، إن ما تتوقعه المرأة بعد زواجها من رجل لا يرى فيها إلا متعة له، يدفع الروائية إلى التمرد على هذا الوضع، ورفضه بعبارات فجة، وهذا مالا يلحظ في حديثها عن علاقة منى بالآخر الأجنبي.

تحب "منى" الأجنبي ستيوارت، وتسكن معه، وتمارس الحب دون وجود رابط شرعي يجمعهما، فقد رفضت أن يكون الزواج مجرد وثيقة تجمع بين اثنين، بل هو علاقة حب وتفاهم بينهما تقوم على أساس فهم كل منهما لدور الآخر في المجتمع فلا يتعدى عليه.

تعمل على إزاحة "الهو" الشرعي "زوجها سليمان"، لتعيد تكوينها مع "هو" غير شرعي لا يطالبها بما يطلبه الزوج من خدمة، ورعاية الأطفال، وتلبية الحاجات الجسدية دون أن يعطي

---

[1] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ٢٣٦.

مقابلا لذلك، ولا يكبلها بضوابط دينية اجتماعية، فترفض الزواج من ستيوارت، وتجعل الحب أقدس وأسمى من الأديان السماوية عندما تقول "اللي بيني وبين ستيوارت أقدس من الجيزة والعقود والعادات، شو قيمة العقد أو الزواج إذا ما كان أساسه الحب؟"[1].

إن علاقة ""منى" بالآخر/"ستيوارت" وقبول المعايشة (المساكنة) معه، يعني إعادة لبناء العلاقات الجنسوية، علاقات القوة بين طرفي الذكورة والأنوثة، وهي: "العمل، والقوة، والعلاقات الشخصية والجنسية... فمع ستيوارت تنحل رابطة الزواج كمؤسسة، ويحل مكانها الرجل أو الاختيار الواعي الحر، رابط تسوده الديمقراطية، وعلاقة لا مكان فيها للسيد والجارية، فتتوزع الأعباء المنزلية ورعاية الأطفال يشير إلى "نمط العمل" ... دون الأخذ بعين الاعتبار جنسنة هذه الأدوار... أما "القوة" كعلاقة جنسوية، فتتمظهر في طبيعة العلاقات الاجتماعية والمؤسساتية التي تتحرك "منى" من خلالها بحرية ووعي وفردية"[2]. ويبدو أن الروائية بقبولها "المعايشة/ المساكنة" لبطلتها تنشد هذه الحرية، التي تتحرر فيها من رباط المؤسسة، ليحل محلها مؤسسة بديل تقوم على الارتباط الحر الذي لا يلتزم به أحد تجاه الآخر.

ب- وصف الجسد:

سبق الذكر أن التباهي بالجسد هو وسيلة من وسائل الروائية للتمرد على الحظر الذي سيج جسدها. وقد كانت روايتا "اعترافات امرأة فاشلة" ١٩٨٣ لصبحية عنداني، و"دنيا" ٢٠٠٧ لعلوية صبح من الروايات التي قدمت أنموذجا للمرأة المنبهرة بجسدها ومفاتنه، والساعية إلى كشف جمالها الجسدي، إلا أن الانبهار بالجسد وذكر مفاتنه في رواية "دنيا" يرتكز على الأعضاء الجنسية، التي رواحت فيها الروائية بين التجميل والتقبيح على لسان بطلاتها.

---

[1] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص٤٠٨.

[2] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص٣٣.

تعرض الروائية في روايتها لموقف تجتمع فيه نساء الرواية "فريدة، وروز، ودنيا، وأم توفيق، ووالدة فريال" عند أم فريال قبل وفاتها بأشهر، يأخذن خلاله بالتباهي بأجسادهم بكشفها وجعلها مرئية للعين؛ للتدليل على نظارتها وشبابها. كما يركزن التباهي على التباهي العضو الجنسي، كونه القرينة الأبرز جسديا للتفريق بين الذكر والأنثى[1]. إن الروائية تلجأ إلى فكرة عرض الجسد لأنها متعطشة لإعلانه بعد أن غيب طويلا، فلم تشعر به في عينيها وفي عيني زوجها إلا منفيا ممسوحا ومهزوما، وهي بحاجة إلى عرضه ليعترف الآخرون بوجوده، ووجود أعضائه التي غيبت عن الوعي إلا أمام الزوج لحظة الممارسة الجنسية.

تركز علوية صبح على العضو الأكثر جنسوية عند المرأة، فتقدم مبارزة كلامية على لسان بطلاتها، تقدم من خلالها كل واحدة منهن وصفا لعضوها الجنسي، وتذكر مميزاته التي تميزه عن الأعضاء الأخرى، من حيث امتلاؤه، وبياضه، وعدم ظهور أثر تقدم العمر عليه.

وتقدم الروائية مبارزتها هذه على لسان أم توفيق، ووالدة فريال، وكلتاهما كبيرتان في السن، وبتقديم الروائية لهذه المبارزة في هذا الإطار إشارة إلى انسحاق المرأة أمام شعورها بقهر الزمن، الذي يسلبها جمالها وبريقها، ويكفه عن الإغراء، فيدفعها شعورها باليأس إلى التباهي بجسدها، والجعل منه جسدا مثيرا هو مصدر لتفوقها، لا لنقصها.

تقوم علوية صبح في روايتها تحت مفهوم التباهي بالجسد، بفصل الجسد عن الشبكة الإنسانية، وتسوّقه بوصفه إديولوجية خاصة، وتجعل منه قارة، الحديث عنه سبيل اكتشاف هذه القارة وصورة لتحرر صاحبته وانعتاقها من أغلال "التابوهات" وخروجها على المحرمات الاجتماعية. تماشيا مع الحركات النسوية العالمية، ودعاة حقوق الإنسان الذين يتبنون دعوة الانعتاق من أغلال "لعنة" جسد المرأة... فمن حق صاحبته أن تعرفه، وتصفه، وتلبي احتياجاته،

[1] علوية صبح، دنيا، ص٢٣٢.

فهو حقها، ليس ملكية خاصة للنظام البطريريكي، ولا معمل تفريخ ومتعة مستباحة للزوج، يشتريه بالمهر وعقد الزواج"[1]. ففي ثقافة "تراتبية توقر القيم البطرياركية وتقدسها، ليس أمام المرأة إلا الانخراط في دور يؤدي إلى لفت الأنظار إليها... وسيكولوجية المقهور تتوزع إلى انتزاع إعجاب الآخر، وإنتاج صورة إغرائية للذات، بهدف النظر، ونيل الإعجاب. والجسد هو الوسيلة التي تنظم العلاقة بين الذات/ المرأة، والآخر/ الرجل. وهذا هو الذي يعلل سخاء السرد في الإكثار من أوصاف الجسد الأنثوي في عالم ينتهكه هو عالم الذكور، وعالم يحتفي به هو عالم الإناث"[2].

اشتغال علوية صبح على توصيف أجساد النساء في روايتها، يعود إلى علاقة جذرية تاريخية، وهي "العلاقة الانطلوجية للمرأة بجسدها بوصفه رأسمالها الرمزي، وموطن هويتها الذاتية"[3]. واشتغالها على صورة الجسد وتوصيفه جاء انطلاقا من رغبتها في إعلاء شأنه وتقديسه، كونه الممثل الأول للهوية الذاتية للمرأة، فهو ليس مجرد معبد لوظائف الرجل، وإنما نابض وناطق بالحياة لدى النساء.

ولا تتوقف علوية صبح عند توصيف جسد المرأة، بل تسمح لنفسها بتقديم ملامح ذكورية للرجل، يحار القارئ بين كونها توصيفا لجسده، أم ذكرا لمشهد إباحي، الغرض منه، التنفيس عن رغبة في الحديث عن الجنس، فالروائية تقدم ما تريد على لسان فريال، التي تقدم باللفظة رسما تفصيليا لأعضاء حبيبها خالد الجنسية، ضمن ممارسة جنسية معه، لا تتوانى خلالها عن التعبير عما يختلجها من مشاعر، وانفعالات أثناء هذه الممارسة، كما لا تتوانى عن إبداء إعجابها بكل منطقة تقدم وصفا لها.

---

[1] محمد قرانيا، الستائر المخملية، ص٢٤٧.

[2] المرجع نفسه، ص١٨٩.

[3] فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص٩٦.

إن النصوص التي تقدمها الروائية لا تحقق هدفا أو فكرة معينة سوى الترويج للجسد وللمارسة الجنسية بعبارات مباشرة، وألفاظ مقززة، لم تقدم قيمة جمالية أو تعبيرية أو أسلوبية معينة بل كشفت عن قبح المشهد، وإن كانت أوردت فيما بعد على لسان فريال تساؤلا يلمع بفكرة، هي "لماذا رسمت النساء كثيرا عري النساء، كما لو كن يرين هذا العري بذاكرة عيون الرجال؟ ولماذا لا ترسم الواحدة منهن جمال عري حبيبها في ذاكرة عينيها"[١]. إن كانت الغاية من إيراد هذه النصوص دعوة النساء لذكر مفاتن عري الحبيب[٢]، فإن هذه الدعوة لا تتطلب هذا الوصف والتفصيل غير المسوغ في مشاهد الأَوْلى أن يتم تجاوزها، وإن قدمت فلتقدم بصيغة رمزية بعيدة عن المباشرة التي قدمت بها. إلا أن هذا الوصف ينم عن رغبة ايروتيكية لدى الروائية- أي رغبة جنسية- وهي رغبة "لتجاوز المحرمات، ورغبة إلى ما يبقى خفيا من الجسد"[٣]. تكشفه وتحاول فهمه من خلال هذا الكشف.

ج- المثلية:

إن البحث عن موضوع الانحراف الجنسي يقوم على أساس الافتراض أن ثمة نمطا معينا مألوفا من الحياة الجنسية للفرد من الجنسين يلتزمان بها، إلا أن الفرد قد يبتعد عمّا هو مألوف "ولقد عدَّ المبتعد في سلوكه الجنسي عما هو مألوف ومتعارف أنه شاذ جنسيا. وقد حـُمّل هذا التعبير دلالات ومعانٍ ممنوعة أو محرمة، وعومل صاحبها بما يستوجبه الممنوع أو المحرم من عقاب أو نبذ"[٤]. ويكون هذا الانحراف عندما تتجه الرغبات الجسدية إلى جسد مماثل

---

[1] علوية صبح، دنيا، ص٩٠.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص٨٨- ٨٩.

[3] محمد قرانيا، الستائر المخملية، ص١٨٦.

[4] علي كمال، الجنس والنفس، ٢٠٧.

له من حيث الخصائص البيولوجية والفسيولوجية. وقد جاء المنع و التحريم لهذا النوع من العلاقات الجنسية لما فيه من اعتداء على أهداف المشرع، و "اعتداء شرس على الذرية والحمل اللذين يكثران الجنس البشري"[1].

والجنسية المثلية ليست أمرا جديدا، فقد عرفت ومورست قديما قبل تـدوين التـاريخ لهـا، فعرفت عند قوم النبي لوط عليه السلام، الذين كانوا يأتون الرجال شهوة دون النساء، وقـد أورد سبحانه تعالى قصتهم في عدد من سور القرآن الكريم منها: سـورة الأعـراف: الآيـات (٨٠-٨٤)، وسورة هود: الآيات (٦٩-٨٣)، سورة الحجر: الآيـات (٥١ – ٨٤)، سـورة الأنبيـاء: الآيات (٧١– ٧٥)، سورة الشعراء: الآيات (١٦٠- ١٧٥)، سورة النمل: الآيـات (٥٤- ٥٩)، سورة العنكبوت: الآيات (٢٦– ٣٠).

كما أنها مورست عند المصريين القدماء، بحسب ما دلت عليه أوراق البردى التي خلفوها. فقد وقعت هذه العلاقة بين آلهتهم وأشباه الآلهة، فكان ممن عرفوا بهذه الممارسة الآلهة زيوس Zeus والشاب جانِميد Ganymed[2].

لقد سميت هذه الممارسة تبعا للجنس الذي يمارسها، فسميت باللواط بين الرجال، والسحاق أو السحاقية بين النساء. وممن عرفت عنهن السحاقية الملكة الفرعونية حتشبسوت التي صورت دائما بملابس ذكرية وكان لها أتباعها. والشاعرة اليونانية صافو -في القرن السابع قبل الميلاد- التي أسست على جزيرة لسبوس جزيرة خاصة للنساء، عرف عنهن تكوينهن روابط نحو الشهوة الجنسية المثلية عرفت فيما بعد باللسبية أو الصافية[3].

---

[1] براين ويتاكر، الحب الممنوع، ص١٨٢.

[2] انظر: علي كمال، الجنس والنفس، ص٢٤٠.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص٢٦١.

في العصر الحديث في الغرب، أخذت السحاقية حيزا من اهتمام النسوية التي عرفت بـــ "النسوية السحاقية lesbian feminism"، ودعت إليها في السبعينيات من القرن العشرين، عندما أطلقت نسويات الراديكالية "دعوة إلى السحاق السياسي على أساس أن الميل إلى الجنس الآخر كمعيار اجتماعي ليس إلا دليلا يؤكد قمع المرأة. نشأ هذا المبدأ من الافتراض بأن السحاقيات فقط هن النسويات حقا، لأنهن يخترن المرأة شريكا لحياتهن الجنسية، وهذا ما يعني التركيز فعلا على المرأة"[١]. وأخذت المرأة تكتب في هذا المجال؛ وذلك في إطار وعيها بالموضوعات والأيقونات النسائية التي شكلت الشهوانية الجنسية جزءا منها[٢]. وقد أسهمت "المعارك التي خاضتها نصيرات المرأة، كثيرا، في تعبيد الطريق أمام الاعتراف بالمثلية"[٣].

أما في الوطن العربي فقد ظل العرب يترددون في مناقشة المثلية، فكان ترددهم سببا وجيها للكتابة عن الموضوع[٤]. فتطرق عدد من الروائيين العرب للمثلية تطرقاً سريعاً حاولوا من خلاله تبيين طقوسه المتنوعة. ومن الأعمال الروائية التي تناولت هذه القضية رواية "الخبز الحافي" للروائي محمد شكري، و"رحلة غاندي الصغير" للروائي إلياس خوري، و"عمارة يعقوبيان" للروائي علاء الأسواني.

إلا أن الروائية العربية كانت أكثر جرأة عندما سبقت الرجل، خصّصت روايات كاملة للحديث عن المثلية الجنسية، مخصصة بالطرح السحاقية النسوية. فكانت رواية إلهام منصور[٥] "أنا هي أنت"[٦] أول رواية مثلية نسائية ركزت على مشكلات المرأة المثلية، وأضاءت "الاختلاف

---

[1] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص٣٩٢.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص١٩٩.

[3] براين ويتاكر، الحب الممنوع، ص٢٢٤.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص١١.

[5] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.

[6] صدرت عام ١٩٩٨، دار رياض الريس، بيروت.

بين الرغبة المثلية النسائية الناشئة من الجسد وتلك الناشئة من السياسات النسوية، في اعتبار الرغبة الأولى أصلية وطبيعية وصريحة"[١]. وذلك قبل صدور رواية "رحلة البحث عن الذات"[٢] عام ٢٠٠٤ للكاتب العماني حسن اللواتي.

ثم جاءت رواية "الآخرون"[٣] لصبا الحرز[٤] عام ٢٠٠٦. وهي روائية سعودية، تتناول مقاربة نادرة لأقل الجوانب ظهورا في الحياة الاجتماعية السعودية، وهي الجنس المحظور. تتناول الروائية في روايتها قصة طالبة تعيش في القطيف، وتدرس في كلية الدمام، وهذه الطالبة –دون ذكر اسمها- مصابة بمرض اسمه "ضي"، وهي صديقة مقربة لها، تقول: "طال مكوثها إلى أن باتت مرضي. نعم، مرضت بكائن اسمه: ضي!"[٥]. وتبدأ طبيعة هذا المرض بالتكشف عندما تلجأ البطلة للشبكة العالمية للمعلومات للبحث عن "المثلية الجنسية" Homosexual & Bisexual فتقول: "كانت تتسبب لي بصداع، إذ شعرت بأنها تحملني وعيا زائدا لتوجه لا يخصني، في حين كانت صفحات النتائج التي تظهرها الشاشة إثر البحث عن "المثلية الجنسية" تراوح بين التحريم والتجريم، وتضطرني إلى إقفالها قبل أن أنهي قراءتها، وهي تصرخ في وجهي بأني أهز عرش الله في سمائه. وانتهيت إلى التفكير، لعل الإجابات كلها هنا، في جسدي، جسدي بدوره كان يغلق في وجهي الأبواب وينسحب"[٦].

إن مرض البطلة بـــ"ضي" يدفعها للبحث عن المثلية الجنسية، فمرضها يدور في فلك رغباتها الجسدية التي تتجه نحو ضي زميلتها في الكلية "مثيلتها في الجنس"، التي برغم طول

---

[1] براين ويتاكر، الحب الممنوع، ص١٠٥.
[2] صدرت عن دار أزمنة، الأردن، ٢٠٠٤.
[3] صدرت عام ٢٠٠٦، دار الساقي، بيروت.
[4] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.
[5] صبا الحرز، الآخرون، ص٦.
[6] المصدر نفسه، ص١٧.

معرفتها بها لا "تعرف الكثير عنها، عن الإنسان فيها، عن أحلامها وأمانيها... كان الجسد فاعلا بجدارة في خط علاقتنا منذ البدء، وبقي وحيدا تحت الضوء ومفرغا من كل رديف أو مساعد في دور ثانوي"[1].

تذهب البطلة للبحث عن المثلية الجنسية عبر مواقع البحث للتعرف إلى "البدايات، وأسبابها، عن التحول، عن تكوين شهوة الجسد، عن جسد كان نظيفا واتسخ"[2]. فهي إذن تبحث عن بدايات التحول اتجاه الرغبة الجسدية لديها من الرجال إلى النساء، مما أدى إلى اتساخ جسدها بعلاقاتها المثلية، وبحثها عن مسببات المثلية الجنسية وبداياتها يشير إلى أمرين: عدم رضا البطلة عن رغباتها، التي تتصارع في ذاتها مع التحريم والحَظر، وأن هذه الرغبات ليست رغبات أصيلة في جسدها، وإنما نتيجة سياسات نسوية.

إن المجتمع الذي تعيش فيه البطلة يعاملها دينيا واجتماعيا بكثير من الكبت والحرمان؛ فهو ينظر إلى جسدها على أنه عورة، وهي مصدر فتنة للرجال، فتدرس في كليات خاصة بالفتيات تمنع من الخروج إلى الأسواق والاختلاط بالرجال، فهي "ابنة مكان يعُدُّ مخاطبة أي واحد يقع تحت جنس المذكر السالم، ضربا من المستحيل أو نوعا من التعهر، اللهم إلا إذا كان ببغاء ذكرا"[3]، تمنع من الاختلاط بابن عمها خوفا من علاقة جنسية قائمة بينهما؛ بسبب عبارة تصف وضعا إباحيا بين أبيها وأمها[4]، مما يغلق جميع النوافذ أمام أي متنفس للحرية يمكن من خلاله أن تفرغ حاجاتها الجسدية فتتجه إلى جنسها المماثل -أي امرأة مثلها- لتشتهي فيها رجلا لن يأتي[5].

---

[1] صبا الحرز، الآخرون، ص١٣٣.

[2] المصدر نفسه، ص١٦.

[3] المصدر نفسه، ص٤٣.

[4] انظر: المصدر نفسه، ص١٨٦.

[5] انظر: المصدر نفسه، ص٢١٦.

إن الكبت الذي تعانيه البطلة، وتفرغه في مثيلاتها أنشأ لديها "علائق ممسوخة بين "الأنا – الأنا""[١]. فهي غير قادرة على فهم الآخر، لا على صعيد الجنسوية الذكورية والأنثوية، وإنما "على صعيد الذات الأنا في مرآتها المتكسرة، وهو ما آلت إليه شخصية الرواية الرئيسية من فصل الرواية الأول... فالآخر أيا كان حالة من الحراك نحوه أو خارج عالمه، نتجمل في حضرته نجعل منه بؤرة الخطاب أو نقصيه في العتبات المهمشة، غير أن مخنوقة ضي لم تمارس فعلها من مركب نقص مرضي وحسب، بل، ورغم الوعي الثقافي، فإن غربة حقيقية بين أناها والجسد الذي تحل فيه، بعدما غدا مسلوباً مستسلماً لإرادة مشوهة في علاقة مثلية، لعبت فيه ضي دور الجاني، في حين أن استعدادا كامناً جياشا لتلك الهيكلية فيما همت به ضي وهم به جسدها أحكم على السردية الروائية، التي انفلت فيها عقال المجتمعي جراء جموح فنية الكلمة في بنائها ومؤداها"[٢].

إن فهم البطلة الخاطئ لجسدها جعلها تتجه إلى "ضي" التي بادلتها روابط التشوه في رؤية حاجات الذات المشروعة، فلعبت معها دور العاشق، وأطبقت ملكيـّـةً عليها من اختيار قمصان البطلة التي لا تلبسها إلا لها[٣]. إلى تملكها ملكية خاصة عندما تهدي ضي للبطلة علبة فيها خاتم خِطبة محفور عليه اسمها أمام مجموعة من الصديقات المثليات، وذلك كما تقول البطلة "لتكمل فيها مشهدها على مرأى من صاحباتها الأخريات: هذه البنت ملكي أنا، ألا ترين قرينة ملكيتي محيطة بإصبعها"[٤].

---

[1] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية: خطاب المرأة والجسد والثقافة، ٢٠٠٨، عالم الكتب الحديث، إربد، ص٩٧.

[2] سلطان المعاني، رواية "الآخرون" قراءة في السردية وطوباوية الخطاب، ١٩ ديسمبر ٢٠٠٧.
http://www.doroob.com/?p=24042

[3] انظر: صبا الحرز، الآخرون، ص١١١.

[4] انظر: المصدر نفسه، ص١١١.

تصوغ الروائية روايتها في إطار المجتمع السعودي، وطرحها لهذه الفكرة انطلق من مسلمة وجود هذا الانحراف في أي مجتمع كان، حتى لو كان المجتمع السعودي الملتزم الذي يجعل من الممارسات غير المألوفة مستهجنة دينيا وأخلاقيا، والذي يفصل بين الجنسين ويفرض تشديدا على جسد المرأة. فالفصل بين الجنسين يوجد نوعا من الألفة والحميمة بين أفراد الجنس الواحد لكثرة اختلاطه وقربه، مما ينتج عنه بعض العلاقات الشاذة التي لا ترتبط بمجتمع معين أو دين خاص.

لا تتوقف الروائية عند فكرة المثلية الجنسية فقط، بل تأخذ في مشاهد كثيرة من روايتها بوصف بعض المشاهد أو التخيلات الجنسية بين البطلة و "ضي" بتعابير شديدة الوضوح تصوغها دون وجل "وضعت يسراها على عنقي وبيمناها شدت شعري في الوقت الذي تخنقني بقبلات دبقة وضاغطة، هي أقرب إلى العض منها إلى التقبيل"[١]، فهي تفصّل في هيئة القبلة لتشير إلى النهم الجسدي المتفاقم عند "ضي".

كما تشير الروائية إلى الأعضاء الجنسية، مفصلة القول فيها، بأن توظفها بعبارت صريحة، وبألوانها الجسدية الحقيقية "صرت أعرف أن وحمتك تلك أقرب إلى نهدك الأيسر، وصار بوسعي لمس نملتك الحمراء..."[٢]. إن استخدام اللغة الفجة في تقديم المشاهد الجنسية بين البطلة وضي، لغة غير مسوغة، ولا تليق بالسيدات، لكن الروائية استخدمتها لتثير الاستغراب، فقد اعتادت المرأة الحياء وستر ملامحها الجنسية، كما أنها أحبت سماع وصف جسدها من جنس آخر يجملها بما تريد. كما أنها سعت باستخدامها هذه اللغة إلى تحدي المجتمع المحافظ والمتستر على هذه الظاهرة.

---

[1] صبا الحرز، الآخرون، ص٥٠.

[2] المصدر نفسه، ص١٤٩. وقد أوردت الروائية العديد من هذه المشاهد، بإمكان القارئ العودة إلى الرواية والاطلاع عليها.

تحيط الروائية روايتها من جميع جوانبها بمؤشرات الانحطاط الأخلاقي والاجتماعي، عندما تطرح الغلامية المثلية Homosexual Padophilia كنوع من العلاقات المثلية، وهي العلاقة الجنسية بين المرأة والطفلة[1]. فـ"ضي" عاشقة البطلة تتفجر رغباتها المثلية من صغرها، وهذه الرغبات لم تنتج من ممارسات قامعة لحرية المرأة. وإنما رغبات أصلية في الجسد ناتجة عن ممارسات محرمة ولا أخلاقية من معلمتها بلقيس.

بلقيس شابة جامعية تعطي ضي دروساً خاصة في الرياضيات، تبدأ علاقتها بضي عندما تشعر ضي بفيضان صغير على ملابسها الداخلية، فتساعدها معلمتها على تجاوز مشكلتها عندما تعاملها بكل حنان، وتقدم لها الفوط الصحية، وتعرفها على هذا الفيضان بوصفه مؤشرا لبداية نضجها. من هنا تبدأ ضي بالتعلق بمعلمتها، فتستغل المعلمة حب ضي لتنفس عن شهواتها المحرمة، فتنتظر مناسبة حصولها على علامة جيدة في مادة الرياضيات، لتبث في نفس ضي أولى الرغبات المحرمة، عندما تطبع على فمها قبلة صغيرة، وتهددها بألا تعطيها أخرى لو أخبرت أحدا، قالت: "المتحابون يتبادلون القبل في الفم وأنا أحبك، وأردفت: يجب أن يبقى هذا الأمر سرا بيننا، وإذا ما أخبرتُ أحدا، أو أحببتُ أحدا أو قبلتُ أحدا فستكف عن حبي، ولم أفهم لماذا، قالت: "هل تريدين ألا تريني ثانية؟ هل تريدين ألا أحبك أبدا؟ هل تريدين أن أغضب منك؟ فتحت أسئلتها وشعلة الضوء المريب في عينيها، ثلما في قلبي، وهززت رأسي بخوف: لا لا لا!"[2].

تتابع المعلمة فيما بعد عطش ضي لقبلة أخرى إلا أنها تحرمها هذه القبلة لفترة من الزمن ثم تروي عطشها بقبلة أخرى "نمت ونضجت، وبتدرج بطيء ومقصود صارت جسدا بأكمله، رعشة، وبللا لزجا وانعتاقا. بالسياسة نفسها: مرّة فعطش، مرّة فعطش... مرّة فعطش...

[1] انظر: علي كمال، الجنس والنفس، ص٢٣٩.

[2] صبا الحرز، الآخرون، ص١٤٤.

روضتني بلقيس، أم أقول العكس! كنت بنتا وصرت مهرة برية؟ كنت بنتا وصرت متوحشة؟ كنت بنتا وصرت مسخا؟ م س خ!"[١].

بعد ذلك تنضب رغبة بلقيس في جسد ضي، دون أن تقدم تفسيرا لها إلى أن تلاحظ زائرتها الجديدة "لاحظت مواعيد دروسها، لاحظت نهديها الما نبتا بعد، لاحظتُ كيف كبرتْ. كأن انتباهي حينذاك كان خدرا. لاحظت متأخرة تقززها المتصاعد إلى حد الغثيان مني، من جسدي، من اكتمال أنوثتي، ومن جسد الطفلة المتوثب ناحية بلوغه، ومن خصري الذي استدار ونهديّ اللذين تكورا..."[٢].

إن مجرد طرح الكاتبة للمثلية الغلامية، رفض لهذه العلاقة المحرمة التي يتحكم بها إنسان واع ومدرك، يغرس في طفولة قاصرة مشاعر وممارسات محرمة، يشبع بها عطشه الجنسي، ويتحول عنها إلى غيرها عندما يشعر باكتمال نضج الجسد عند الأطفال.

إن التشوه الذي أحدثته بلقيس في جسد ضي لم يكن إيقاظا للرغبات الجسدية اتجاه المثل فقط، وإنما في إحداث حب الألم أثناء الممارسة الجسدية ابتدأ حب ضي للأذى عندما طلبت بلقيس منها أن تصفعها في أثناء الممارسة الجسدية "في لحظة حرجة من شهوتي سألتني أن أصفعها. رفضت، رفعت كفا مغتاضا وصفعتني، سألت ثانية ورفضت، صفعتني أشد... هزتني، قالت: "لاتبكي! لا تكوني طفلة! لا تغمضي عينيك! رديها إلي! اصفعيني! انتقمي! ألم أوجعك!"[٣]، من هنا يبدأ حب ضي للألم الذي تتلقاه لترضي بلقيس، ولتشعر أنها قد حازت على اللذة، فدون الألم لا لذة "كانت تلك البداية البائسة، كلما اعتدت ذلك كانت ترفع عتبة الألم، إلى أن فقد جسدي

[1] صبا الحرز، الآخرون، ص١٤٥.

[2] المصدر نفسه، ص١٤٧.

[3] المصدر نفسه، ص١٤٥.

نصيبه من الرضى، يجن إذا لم يؤذ، وتتهالك طمأنينته إذا لم يتوجع. الوجع بات حرفته ومساره ناحية اللذة. بطريقة ما، ضاهى جسدي تكوينه البشري، قدرات تحمله المحدود"[١].

اعتياد ضي على الألم لم يقتصر عليها وعلى معلمتها، بل تعداه لعلاقتها الجسدية بالبطلة التي تنقاد له دون إدراك لدافع هذا الانقياد "لم أجتز بعد الطريق الصعب لكوني بنتا ناضجة، اللطخات الزرق والمتعددة على جسدي وانسحاقي تحت عجلة قطار بحمولة مليون طن اسمه ضي، مازال مبكرا لأدرك أي مدى تأخذه وحشيتها علي، هل أنقاد لها بدافع الحب أو الشهوة أو العبودية المطلقة؟... كنت أدفع خبز جسدي قربانا لمرضاتها، وكانت تمتص جذوتي فلا تُبْقي في قعري أثرا"[٢]. إن حب البطلة لضي دفعها لاحتمال الألم الذي تتلقاه منها، وإن لم تكن راضية عنه، فهو مستمر باستمرار العلاقة بينهما، وجروح البطلة من ضي على جسدها جروح لا تشفى "أخذت تلعق خدوش ظهري، تلك التي بفعل أظافرها أو الأخرى الطفيفة نتيجة احتكاك جلدي بخشونة السجاد، دفعتني للتخيل بأني مستنقع من اللعاب والأنفاس، إنها قطة وجروحي لا تشفى"[٣].

بالنسبة لبطلة الرواية، فإن علاقتها مع ضي تكون بداية الطريق لأخريات تتعرف بإحداهن في المزرعة التي ذهبت إليها لقضاء العطلة، بعد أن دعتها ضي إليها. عندما تصل البطلة تكتشف أن كل المدعوات هن من شبيهاتها وضي، مثليات مثلهن.

تتعرف هناك إلى دارين التي تبدأ معها علاقة جسدية، تخون ضي مع دارين، خيانة دون سابق تفكير فيها، وذلك عندما يتلامس زنداهما ببعض، عندها تطلب دارين منها أن تقبلها فتستجيب لها دون تردد "همست وهي تنظر إلى ناحية بعيدة عبر النافذة: "أريد أن أقبلك"، ولم

---

[1] صبا الحرز، الآخرون، ص١٤٥.

[2] المصدر نفسه، ص٥٢.

[3] المصدر نفسه، ص١٠.

أجبها. جذبتني من كفي إلى باب ينفتح في ردهة صغيرة في المطبخ، وصفقت الباب وراءنا، واندفعنا في قبلة محمومة... وقبلتها وقبلتها، ونزلت إلى عنقها ثم إلى صدرها. كنت من الجنون بحيث شككت معه في أية واحدة منا طلبت القبلة وأية واحدة منحتها. كانت طيعة ورخوة وتستجيب جنون على نحو يسحق أعصابي، وكانت لذيذة بحيث لم أرفع شفتي عنها إلا حين استهلكت رصيدي من الهواء، وأنا أقول بسكر: "يخرب بيتك.. جننتيني!""[1].

تشيع بعد ذلك البطلة علاقتها مع ضي، وتبدأ علاقة أخرى مع دارين، تفتح مجالا للآخرين لعبور جسدها "نبوءتي هذه المرة مختلفة" عرفت أني سأفتح بابا يفضي إلى الجحيم، ولا أغلقه إلا بعدما أطفئ كل بردي، وسيكون لحماقاتي أثرها المسكر، ولأخطائي إغفاءات لا يردعها الخوف. إني خائفة أكثر مما يحتمل، أي أني في جل تناقضي مع حاجتي إلى أن أكون بمأمن، كنت أرتدّ جدا للطرف نفسه، لأنه شدني إلى أقصى حدود مرونتي وإفلاتي من قبل. أي أني أداوي نفسي بدائي، أغرق فيما أخافه أكثر. وبدل أن أهرب وأحتمي خلف درع صلدة من رفض الآخرين وإزالة كل مسببات وجودهم في حياتي، كنت بالعكس، أترك بابي مواربا بانتظار من يأتي، غير آبهة، أكان لفحة سموم، أم زلال جنة"[2].

إن ما يدفع الروائية إلى سرد علاقة أخرى للبطلة، هو التركيز على أن انمساخ علاقة الذات مع "أناها"، يظل دافعاً دائماً لها لطلب علاقات غير طبيعية مع الآخرين، حتى لو كان الآخرون هم جحيم هذه الذات، ثم لا ينفع بعدها أي شعور بالذنب.

تنزع "الحرز" القناع عن كثير من الأمراض التي تعاني منها فئة من مجتمعها، التي تتطلب معالجة راديكالية، فطرحها لمشكلة المثلية في روايتها دعوة إلى الالتفات إلى مثل هذه المشكلات التي يعاني منها المجتمع، ويحاول التستر عليها، وعدم معاملة الشاذات كـ "مجرمات

---

[1] صبا الحرز، الآخرون، ص١٣٦.

[2] المصدر نفسه، ص١٦٢.

يعشن على الحدود الهامشية للمجتمع"[1] فهن جزء منه، وعناصر فاعلة فيه، وفي أنشطته. والشذوذ لديهن جزء من شذوذ المجتمع، وانحطاطه الأخلاقي والفكري.

إلا أنها لا تدعو إلى التحرر باللجوء إلى المثلية، لأن بطلتها فيما بعد تبتعد عن كل العلاقات الشاذة، وتختار "عمر" زميلها في المجلة التي تعمل بها، لتقيم معه علاقة طبيعية، وإن كانت علاقتها معه غير شرعية. إلا أن في ذلك إقراراً بأن العلاقة بين الرجل والمرأة هي أصل العلاقات التي لابد من العودة إليها، لأن حاجة الجسد دائما هي لجنس آخر في علاقة طبيعية، بعيدة عن التشوه والانحراف.

في رواية "مسك الغزال"[2] لحنان الشيخ[3]، طرح آخر للمثلية النسوية. في قصة بطلتها سهى اللبنانية، التي تسافر مع زوجها للعمل. هناك لا تعرف سهى أحدا، ودائمة الجلوس في المنزل، تتعرف لاحقا في أحد المسابح على إحدى نساء المجتمع الراقي، واسمها نور، تتخذ منها صديقتها المقربة، فهما تقضيان يومها معا، أو تتحدثان طوال اليوم على الهاتف، ومع توطد العلاقة بينهما تظهر نور شذوذها. تتعرف سهى على قصة نور، وهي امرأة مترفة من عائلة غنية، تزوجت من صالح الأكثر ثراء من عائلتها، يقدم لها المال والجاه، لكنه لا يستطيع أن يقدم لها الحرية التي شعرت بها وهي تتعدى حدود الصحراء متجهة إلى القاهرة، كما أنه منشغل عنها دائما بعمله السياسي في الدولة، فتفتر العلاقة بينهما ويأخذ منها جواز سفرها حتى لا تسافر، ويهجرها ولا يطلقها.

في رواية "مسك الغزال" تطرح حنان الشيخ المثلية المتشكلة من ممارسات اجتماعية تفرض على المرأة ما يدفعها إلى مثل هذا الشذوذ، فنور تشعر بالوحدة، رغم كثرة من يحيطون

---

[1] ليزا سهير، تقاطعات الأمة والمجتمع والجنس في روايات النساء العربيات، ص١٠٩.

[2] صدرت عام ١٩٨٨، دار الآداب، بيروت.

[3] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.

بها من خدم وزوار للقصر الذي تعيش فيه، ورغم ما يتوفر عليه القصر من وسائل ترفيه من شأنها أن ترفع الملل عن ساكنه أو زائره[1].

وجسد نور مثل هذا البيت، في مظهره العام يشع بالجمال، لكنه منقطع العلاقة مع الأجساد الأخرى، مما يدفعها إلى البحث عن جسور اتصال مشوهة مع أناس ربطتها معهم علاقة شاذة كسهى، التي تجد في علاقتها مع نور تنفيسا عن وحدتها بغياب زوجها عنها في صحراء ما اعتادت العيش فيها، وما اعتادت قسوتها "لايزال وجه نور ملتصقا بي. فجأة أنفاسها الساخنة نبض لها قلبي، ثمة شعور داهمني فخفت منه، وارتجفت. لكنني لم أشأ الانسحاب. بقيت أسيطر على نفسي لأبقى جامدة. أحدق في موكيت الغرفة. نور وعت ما يجري لي، كأنها تأخذني من يدي خطوة خطوة، تتوقف قليلا، قبل أن يتململ وجهها فوق رقبتي، وقبل أن تطوقني بذراعيها وتشدني إليها، داهمة السخونة رقبتي، هبطت في آن واحد إلى جسمي، متجاهلة كل شيء. قلت في نفسي نور تقبلني، وما فكرت في الواقع أن القبل هي بين الرجل والمرأة، بل تمنيت المزيد، وكانت نور كلما وصلت نقطة في جسدي أيقظتها، وتركتها قلقة"[2].

فسهى تتنفس مع نور حاجتها لقرب زوجها وجواره، فقد انشغل عنها بسعيه خلف المال حتى باتت تشعر أنها مسجونة في الصحراء " قالت، يا حظك، ويا بختك، إنك لبنانية، أردت أن أجيبها: بس أنا محبوسة مثلك"[3]. فالمال كان عائقا اقتصاديا واجتماعيا أمام سهى عندما أشغل زوجها عنها، وعندما دفعها للسكن في الصحراء التي لا حياة فيها بعد أن اعتادت الحياة في المدن[4]. الأمر كذلك بالنسبة لنور التي تبحث عن متعتها وحريتها في جسد سهى، فبعد أن تحقق

---

[1] انظر: حنان الشيخ، مسك الغزال، ص٣٨.

[2] المصدر نفسه، ص٤٧.

[3] المصدر نفسه، ص٣٥.

[4] انظر: المصدر نفسه، ص٣٢.

لها شيء من الحرية عندما زارت القاهرة، أخذ منها جواز سفرها "الحرية التي ظننت أني نلتها بالصحراء لا تقارن بحريتي في القاهرة. مجرد سيري في الشارع على الأقدام كان حرية، فكيف سيري بلا عباءة؟ وما عادت الحرية في إدارة أي رقم تلفون والقهقهة وبث كلمات الحب... حتى القبلات وأحيانا الأشياء الأخرى في السيارات، والتي تعد على الأصابع ليست هي الحرية، بل الحرية هي القاهرة والتي كانت لها ذراعان مفتوحتان حتى بعد الأفق"[١].

كما يمكن عدّ انسياق سهى للشذوذ نتيجة للضغط الذي تعانيه من مجتمع يختلف في خلفيته الثقافية عن هويتها، فهو ينظر إليها على أنها سافرة وعاهرة عندما تخرج إلى الشارع دون حجاب، فتضطر إلى إخفاء هويتها الحقيقية حتى لا تتعرض للضرب، وذلك عندما تخرج إلى السوق مع صديقتها تمر، فيتعرض لهما عجوز متدين، عندما تقول له تمر عن سهى إنها أجنبية يخاطبها ""قوليلها تتستر ما في سفور عندنا"... صرخ بي وهو يمد عصاه سادا طريقي: "يللا، يللا، ما في تسويق وإنتم سفور""[٢].

المحصلة ترتكز في أن شذوذ سهى ونور لم يكن من رغبات أصيلة عند كلتيهما، وإنما نتيجة شعور بالقهر والحرمان من سجن فرضته عليهما ثقافة المجتمع، التي تأبى إعطاء المرأة شيئا من حريتها، حتى لو كانت الحرية من خلال اللباس، فكان للمجتمع أثر مباشر في شذوذهما.

أرادت حنان الشيخ من خلال روايتها أن تكشف عن هاتين السلطتين (الزوج والمجتمع) اللتين همشتا المرأة، وجعلت رغباتها ثانوية لا يعبأ لها لا الزوج الذي مسك زمام السلطة عليها، ولا المجتمع الذي لا تأخذه رأفة بها.

لا تستمر حالة سهى بهذه الطريقة، فهي تخوض رحلة صراع مع ذاتها عندما تعي مدى فظاعة الممارسة التي تمارسها مع نور، ما يدفعها للشعور بالإثم، وعدم تصديق أن الذي كان

---

[1] حنان الشيخ، مسك الغزال، ص٩١.

[2] المصدر نفسه، ص٢٩.

بينها وبين نور حقيقة أم لا، تقول "أرى نفسي أحضر أشياء عمر وأجيب على التلفون، حتى إنني كنت أسأل نفسي إذا كنت فعلا قد عدت من عند نور قبل دقائق فقط، وما إذا كان تمددي على سريرها وقبلاتنا وتشبثنا ببعض والزوغان حقيقة"[١]. و "كلما ضاجعني باسم، وتعلقت به أحاول طرد نور وأثور وأنا أشعر بالخزي، وباسم يحنو علي. كنت أدخل الحمام أقف وراء الدوش، أمسك رأسي بين يدي، وأقول بصوت يسمعه الماء بأن ما يجري لي ليس حقيقيا وبأني أنا لست حقيقية: أنفاسي ورأسي وابني وصوتي كلها أوهام"[٢].

تحاول سهى إصلاح نفسها وإصلاح نور بالابتعاد عنها. كما أنها ما تلبث أن تشعر بالقرف من نفسها ومن كل الملابس التي كانت تلبسها عندما تشارك نور رغباتها المثلية، وما صراع سهى مع نفسها إلا إحساس بفظاعة الانتهاك الذي انتهكت به جسدها، في علاقة الأصل فيها أن تكون مع الجنس الآخر، فهي بهذه العلاقة تخترق قدسية جسدها، وتتخبط به في علاقة محرمة، وقمع هذه العلاقة هو السبيل للتخلص من حرمتها.

إن الروايتين السابقتين، بالرغم من عدم انضباطهما بمعايير معينة إلا أنهما التزما قالبا ثابتا في إيراد المثلية النسوية، ويمكن عَدُّهما نصّين سحاقيين في المقام الأول، لكن الكتابة السحاقية فيهما نوع من أدب المقاومة؛ أي مقاومة علائق القهر والكبت التي تفرضها على المرأة بنيات اجتماعية في إطارها العام، ومن ثم بنيات أخلاقية وطبيعية تتجاوز قدرة النفس على التحكم بذاتها لحظة الوقوع في فخ الرغبة والحاجة الماسة للتنفيس عنها. وكلتاهما تطرحان المثلية في مجتمعات محافظة يؤطر الجسد فيها بهالة من القدسية، ويعد الكشف عنه أو البحث عن بدائل لتحرير الكبت فيه هتكا للقداسة المحاط بها، وتستلزم العقاب.

---

[1] حنان الشيخ، مسك الغزال، ص٥٤.

[2] المصدر نفسه، ص٦١.

كما أن المجتمع "يهتم بالممارسة الجنسية أكثر من اهتمامه بالتوجهات الجنسية أو بالتهويات الجنسية"[1] فجاءت هاتان الروايتان للتأكيد على اختلاف التوجهات في المجتمعات المحافظة، التي تركز على عدم ممارسة الجنس المحرم، لكنها لا تلتفت أو تهمش التهويمات المحرمة، وذلك لعدم متابعتها لها، ومحاولة نقاش دوافع المثلية، والعلاقة الحميمة بين أفراد الجنس الواحد الذي ينكشف على نفسه دون الجنس الآخر، فيصبح من الصعب الالتفات إلى حالات الشذوذ أو تتبعها.

ورغم اشتراك الروايتين بإيراد الموضوع ذاته، إلا أن رواية "الحرز" كانت أوسع تناولاً، وأكثر تنوعاً في موضوعاتها المثلية من رواية "حنان الشيخ". ففي حين شغلت السحاقية المثلية جزءاً كبيراً من رواية "مسك الغزال"، فقد اشتغلت على مساحة الرواية كاملة عند "الحرز" ناقشت فيها المثلية السحاقية، والمثلية الغلامية؛ وذلك لأن هذين النوعين من المثلية أقل ظهورا في المجتمع من مثلية الرجال "اللواط".

في خلاصة الأمر باتت الروائية العربية تتناول موضوع الجسد مكثفة التركيز عليه وعلى قضاياه، حتى غدا -بالنسبة لها- "الجسد المحجوب مكشوفا؛ لأن – في العرف الروائي التقدمي – لم يعد خطيئة أو عيبا بقدر ما صار حرية وعطاء"[2]، "بدءا بإغراءات الجسد... إلى التساؤل عن الذات والنرجسية والتهويمات الغريبة والقلق والمخاوف والعلاقات الإنسانية بكل أشكالها"[3].

لقد جاء تناول الروائية للجسد ومشاكله بوصفه حرية، تتناول فيها الروائية السرد النسوي للتعبير عن القهر الذي عاشته النساء. ولم يكن الحديث عن الجنس أو عن تحرير الجسد إلا تمردا على حالة القهر النفسي والاجتماعي الذي عاشته لفترات زمنية طويلة.

---

[1] براين ويتاكر، الحب الممنوع، ص١٣.

[2] محمد قرانيا، استائر المخملية، ص١٦٩.

[3] هند الصوفي، أيقونوغرافيا الحب والجنس، ص٦٠.

إلا أن الحديث عن الجسد بات فورة إباحية "تقتات من الوهم، وتقود إلى متاهة، ليست الحرية فيها سوى سراب"[1]، وذلك عندما أخذت الروائية تفصل في استيهاماته، وعلاقاته، وأمراضه تفصيلا غير مسوغ بدعوات الحرية؛ لأن الاستغراق في الابتذال الجسدي، أخذ القارئ إلى غير ما سعت إليه الروائية، وجعله بعيدا عن فهم مطالبها التحررية، بل وأخذ الروائية بعيدا عن دعواها للحرية، فرواية "دنيا" مثلا، ابتعدت كثيراً عما رمت إليه من روايتها، فأسرفت في إيراد مشاهد إباحية ورغبات جسدية لا طائل منها، وهي تورد للشخصية الواحدة أكثر من مشهد بما لا يسوغ، إلا برغبة خالصة للروائية في الحديث عن الجسد واحتياجاته، فكان يكفي أن تورد مشهدا لشخصية تطرح من خلاله قضيتها، إلا أن ثمة مشاهد خالية من أي قيمة تعبيرية أو جمالية. وهي خير ما يعبر عنها بأنها "صراحة جنسية، يتم التعبير عنها بالصراخ والهستيريا"[2]؛ ذلك أنها لم تمثل أي قيمة يمكن اعَدُّها سبيلا لتجاوز القمع والعنف الذي تعانيه المرأة.

كما أن الرواية بكتابتها عن الجسد، قلبت موازين التقديس والتدنيس فيه، فما كان مقدسا نظرت إليه نظرة المدنس، فهي تحط من قيمة العلاقات الزوجية الشرعية وتتمرد عليها، وتقدمها بصورة "الدعارة الشرعية" وكأنها تفرغ الزواج من أي قيمة أخرى غير الجسد. كما أنها أعلت من قيمة المدنس وهي العلاقات غير الشرعية التي كانت تتجه إليها للبحث عن تحررها النفسي والجسدي، ومتعتها التي ما عادت تشعر بها في العلاقة الشرعية.

كما أن أهم اعتبارات الحرية والتحرر لدى أغلبية الروائيات العربيات، خاصة البارزات في الساحة الروائية العربية حديثا، أخذت تتمثل في تسابق الروائيات إلى الكشف الجسدي كأول باب تقرعه عندما تفكر في التحرر والكتابة الأدبية؛ بغية الإثارة وطلب الشهرة، بكتابة روايات

---

[1] عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، ص٢٨٠.

[2] إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ١٨٧٠ - ١٩٦٧، ط٢، ١٩٨٧، دار المناهل، بيروت، ص٤٩٦.

إباحية ينجذب القارئ، ويسارع إلى اقتنائها، ففي رؤية متخيلة لدى الروائية أو أن الرواية التي لا تحتوي على المشاهد الإباحية أو المقاطع الحميمة لن تلقى رواجا أو جمهوراً.

الفصل الرابع

المقدّس الصوفي

أ- التصوف في رواية "عين الهر" لشهلا العجيلي.

ب- التصوّف في رواية "تون" لسحر الموجي.

مدخل:

التصوف علم أو طريقة "أصلها العكوف على العبادة، والانقطاع لله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا... من لذة وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة"[1]. وهي لفظة قد تكون مشتقة أصلا في اللغة العربية من الصفاء، "فعندما ينقطع الصوفي عن الدنيا ويعود إلى باطنه فإنه يتطهر من الخفي من شهواته، وتقوم حياته الروحية على أن يطهر جميع حركاته وسكناته وأفعاله حتى ينتهي إلى صفاء بنية القلب: مصدر إلزامه الخلقي"[2].

وقد عرّفها أبو بكر الزاهد آبادي بـــ "وجود تعظيم في القلب يمنعك عن التعطيل والتشبيه"[3]. أي الابتعاد عن جحد صفات الله تعالى، وتعطيله من صفاته، ويكون ذلك من خلال "الأخذ بالحقائق، واليأس مما في أيدي الخلائق"[4].

والتصوّف عند العرب والمسلمين صار طريقة دينية لها أسسها ومريدوها على يد الحسن البصري (١١٠هــ)[5]. وقد نشأ متأثراً بمجموعة من المصادر، كان أهمها التأمل والتفكر بكتاب الله

---

[1] قمر الكيلاني، في التصوف الإسلامي: مفهومه وتطوره وأعلامه، ١٩٦٢، دار مجلة الشعر، مصر، ص١٣.

[2] جان شوفليي، التصوف والمتصوفة، ترجمة عبد القادر قنيني، ١٩٩٩، أفريقيا الشرق، المغرب، ص٨.

[3] أبو القاسم عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ط٢، ٢٠٠٣، دار السلام للطباعة، القاهرة، ص٥.

[4] قمر الكيلاني، في التصوف الإسلامي، ص١٢.

[5] وهو أبو سعيد الحسن بن الحسن البصري، ولد عام ٢١هــ، قبل نهاية خلافة عمر بن الخطاب بسنتين، وفي سنه ٣٧ هــ انتقل إلى البصرة، فكانت مرحلة التلقي والتعلم، حيث استمع إلى الصحابه الذين استقروا في البصرة لمده ست سنوات، وفي السنه (٤٣) هــ، عمل كاتبا في غزوة لأمير خراسان الربيع بن زياد لمده عشر سنوات، وعندما رجع من الغزو استقر في البصرة حيث أصبح أشهر علماء عصره ومفتي البصرة حتى وفاته عام ١١٠هــ. (للاستزادة انظر كل من: ابن النديم أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب الوراق، الفهرست، تحقيق: ابراهيم رمضان، ١٩٩٤، دار المعرفة، بيروت، ج٥، ص٢٠٢. وعبد المنعم حنفي، الموسوعة الصوفية، ٢٠٠٣، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص١٥٦- ص١٦٠).

عز وجل، وسنة نبيه صلى الله عليه وسلّم، ومن ثم الفكر اليوناني وخاصة الأفلاطونية الجديدة في عدد من مقولاتها، والفكر الفارسي. بالإضافة إلى تأثر الصوفية بالأفكار الهندية، والدين المسيحي[1].

أدى ظهور الصوفية وانتشارها إلى الاهتمام بالأدب عامة، والشعر خاصة، فأقبل الناس عليه "لما له من دور فعال في تربية المريدين، وشحذ همم السالكين، وخاصة لحظات الذكر والسماع"[2]، فهو "توغل في الذات... من خلال تخطي الزمان والمكان لكينونة الإله، وهو رحلة الروح الدائمة في تلك العوالم القريبة البعيدة"[3]، وقد تناول الشعر الصوفي العديد من المعاني الصوفية، والأغراض الصوفية كالمديح النبوي، والحب الإلهي، والفناء في الذات العلية، والزهد، والحكم والآداب...[4].

وقد برز عدد من المتصوفة في الأدب العربي، منهم: الحسن البصري، والحلاج (٣٠٩هـ)[5] وسواهم، وكان شعر الحلاج مهتما بموضوعات الحب الإلهي، والمعرفة والفناء، والنور المحمدي، ووحدة الوجود، واصطنع فيه ما اصطنعه المتصوفة من رموز وألغاز وتلويح[6]. وفي النثر

---

1 انظر: قمر الكيلاني، في التصوف الإسلامي، ص٢٣- ص٢٨.

2 محمد الظريف، الحركة الصوفية وأثرها في الصحراء المغربية، ١٨٠٠- ١٩٥٦، جامعة الحسن الثاني، ٢٠٠٢، الرباط، ص١٩٨.

3 سميح الباسط، الأغاني الصوفية عند أهل التوحيد: عرق الذهب، ١٩٩٦، دار الفارابي، بيروت، ص١.

4 انظر: المرجع السابق، ص٣- ٤. وعلي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن العربي، ١٩٨٤، دار المعارف، القاهرة ، ص٨٥- ٩٨.

5 هو أبو المغيث الحسن بن منصور، المشهور بالحلاج ظهر أمره وانتشر عام (٢٩٩)، ولد في إيران من أسرة عربية عريقة، واستقر في فارس أيام الفتوحات الإسلامية، ثم جاء مع أسرته إلى العراق. التصوف عند الحلاج جهاد في سبيل إحقاق الحق، وليس مسلكاً فردياً بين المتصوف والخالق فقط. لقد طور الحلاج النظرة العامة إلى التصوّف، فجعله جهاداً ضد الظلم والطغيان في النفس والمجتمع، وله ديوان شعري عرف بديوان الحلاج. (للاستزادة انظر كل من: أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب الوراق، الفهرست، ج٥، ص٢٤٢. وعبد المنعم حنفي، الموسوعة الصوفية، ص١٦٤- ص١٧١).

6 انظر: علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن العربي، ص٢٤.

برع في المناجاة، حتى جاء في نصوص مناجاته كتاب بأكمله جمعه تاج الدين أبو طالب البغدادي (٦٧٤هـ) تحت عنوان "أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج"[١].

ومن شعراء المتصوفة أيضا ابن الفارض (٦٣٢هـ)[٢]، الذي ذهب في شعره إلى وحدة الوجود، وابن عربي (٦٣٨هـ)[٣]، الذي دار شعره في المعاني الصوفية، وتضمن الوصايا والرسائل والحكم والمواعظ والمعارف الصوفية[٤].

أما بالنسبة للنساء المتصوفات فقد "اتخذت النساء أهمية كبرى في حركة الصوفية بصفتهن عابدات زاهدات... ورؤساء للمدارس ومشرفات عليها. ولقد كانت النساء يجتمعن في بيوت للعبادة سواء اتصلن بالرباطات الكبرى أم لم ينضممن إليها"[٥]. وكان بإمكانهن الارتقاء إلى مستوى الشيخة على غرار الشيخ[٦].

وفي الأدب العربي، "بدأت المرأة تنتفض انتفاضتها الثقافية، وضجت نحو الأدب، وعنيت بالشعر عناية كبيرة، ففي البصرة، كان للمرأة آراؤها الصوفية، وخير مثال على ذلك مجالس رابعة

---

[1] علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن العربي، ص٢٤.

[2] هو أبو حفص شرف الدين ابن الفارض (٥٧٦هـ)، من متصوفة القرن السادس الهجري، عرف بسلطان العاشقين، ولد في القاهرة، وتعاطى من صغره النسك والزهد، وابتعد عن العالم واعتكف في بيت العبادة، ثم استقر في القاهرة في المدرسة الصائفية، ومات هناك. (للاستزادة انظر: أبو حفص شرف الدين ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، شرح وتقديم: عبد القادر مايو، مراجعة: أحمد عبد الله فرهود، ٢٠٠١، دار القلم العربي، سورية، ص٩- ١٥).

[3] هو أبو بكر محمد بن عربي (٦٣٨هـ)، من متصوفة القرن السابع الهجري، ولد في الجنوب الشرقي من إسبانيا لأسرة متدينة وذات مستوى اجتماعي رفيع، وكان صديقا مقربا لابن رشد. (للاستزادة انظر: عبد المنعم حنفي، الموسوعة الصوفية، ص٤٠٤- ٤١٢).

[4] انظر: علي الخطيب، اتجاهات الشعر الصوفي بين الحلاج وابن العربي، ص٤٥.

[5] جان شوفليي، التصوف والمتصوفة، ص٩٤.

[6] انظر:المرجع نفسه، ص٩٤.

العدوية[1]. وفي العهد الأموي برزت محافل أدبية تقيمها النساء، وتتبادل فيها المناظرات والمساجلات، وما إليهما"[2]. فلمعت العديد من الشاعرات المتصوفات، اللواتي أجدن الكتابة في الشعر، وكان شعرهن يدور حول الحب الإلهي. فبالإضافة إلى رابعة العدوية (١٨٥هـ) ، التي كانت أول من سن العشق الإلهي النسوي، ظهرت عائشة الباعونية (٩٢٢هـ)[3]، التي ألفت كتابا بعنوان "الملامح الشريفة والآثار المنيفة" يشتمل على إنشادات صوفية[4]، وبين الشيختين ظهرت مجموعة كبيرة من المتصوفات.

ولست هنا في سياق دراسة الأدب الصوفي على مر العصور، ولا حتى في العصر الحديث، لذلك سأدخل مباشرة إلى تعاطي بعض الروائيات العربيات في العصر الحديث مع الموضوع الصوفي، فهل كتبت الروائية العربية في التصوف؟ وهل انطلقت كتابتها من اتباعها الطريقة الصوفية وإيمانا بها؟ وإن كتبت الروائية في موضوع التصوف، فماذا قالت عنه، وهل كانت نظرتها إليه نظرة تقديس وإعجاب وانبهار؟.

وسيتناول هذا الفصل روايتين، إحداهما تحدثت عن الصوفية نظراً لمعايشة صاحبتها الطرق الصوفية في حياتها الشخصية، وهي "عين الهر" لشهلا العجيلي. أما الرواية الثانية فهي

---

[1] وهي أم الخير رابعة بنت اسماعيل العدوي (١٨٥هـ)، ولدت بالبصرة إبان ظهور الزهد على يد الحسن البصري، وبرزت كنقطة تحول في الزهد الإسلامي وظهور التصوف بمعانيه ورموزه. (للاستزادة انظر: رغداء الحمصي، نساء في محراب الحب الإلهي، ٢٠٠٤، دار الكتب، سورية، ص٥٧).

[2] رغداء الحمصي، نساء في محراب الحب الإلهي، ص٤٧.

[3] وهي عائشة بنت القاضي يوسف بن أحمد بن ناصر بن خليفة بن فرج بن عبد الله بن يحيى بن عبد الرحمن الباعونية (٩٢٢هـ)، ولدت في دمشق، وتنسكت فيما بعد على يد إسماعيل الخوارزمي، وأجيزت بالإفتاء. (للاستزادة انظر: رغداء الحمصي، نساء في محراب الحب الإلهي، ص٥٨٧).

[4] رغداء الحمصي، نساء في محراب الحب الإلهي، ص٥٧- ٥٨.

"نون" لسحر الموجي التي وظفت الصوفية الفرعونية، والتصوف بوصفه رحلة السعي الروحي لدى النساء.

أما عن مفهوم التصوّف والشطح الصوفي في الأدب، فتتناوله ميرال طحاوي في كتابها "محرمات قبلية بوصفه مقدسا في روايتي "حبّى" و"سيدي وحدانة" للروائية رجاء عالم.

والشطح لدى المتصوفة يعني "حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم، فعبروا عنه بعبارة مشكلة يستغربها السامع إلا من كان من أهلها – على رأي صاحب الشطح- ويكون متبحرا في علمها. وقيل الشطح عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوة، وهاج بشدة غليانه وغلبته"[١].

في حين أن الطحاوي تقدمه بمفهوم "محاولة مزج ما هو تاريخي وأسطوري وصوفي وسحري"[٢] في الرواية. ففي رواية "حبّى"، تحكي الروائية رواية "حبّى/ الأنثى المحجوبة" الأسطورية، وهي "أميرة الدروع التي يخطفها "طاسين" الخفي المحجوب أو يطلبها، وتذهب إليه حتى يبنى بها شمالا في أرض لا زرع فيها ولا ماء، وفي الوادي يتجلى طاسين على حبّى فتصير مقاما، من مروة أو رخام وردي، وتصير قبلة وسرة أمومية لكل نساء الأرض، يتكحّلن بإلقاء رضيعاتهن الإناث ويدلينهن في البئر التي تفجرت حول المقام"[٣]. هذا ملخص الرواية كما أوردته ميرال طحاوي. وهي تقول عن هذه الرواية "حبّى التي دانتها السواد، وحولها الهائمون في العشق، تفتح النص وتشكل قراءة على "الكعبة" الشريفة. ورغم كل الاستعارات الرمزية ومحاولة فتح النص

---

[1] عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، ص٨٠٨.

[2] ميرال طحاوي، محرمات قبلية، ص٢٠١.

[3] المرجع نفسه، ص٢٠٩.

على أكثر من مسار للقراءة، فالدلالات تنصب لتتماهى مع هذا المكان المقدس، مع الأنثى المقدسة باعتبارها أصل العالم وسرته"[1].

من ملخص الرواية، وما أوردته ميرال طحاوي عنها، فإن الروائية لم تورد الصوفية بمعناها الحقيقي، وإنما وظفت ثقافة المقامات في الصوفية، بالإضافة إلى الأساطير المستقاة من التاريخ القديم، حتى تماهت الأسطورة التي أوردتها بالصوفية، وهذا النوع وجدت ما يقاربه في رواية "نون" لسحر الموجي.

وأنطلق في دراستي للمقدّس الصوفي من رواية "عين الهر" لشهلا العجيلي التي تعدّ أنوذجا من نماذج التصوف في الرواية النسوية العربية.

أ- التصوف في رواية "عين الهر"[2] لشهلا العجيلي[3]:

التصوف الذي يظهر في هذه الرواية، تصوف إسلامي، وهو ذاته الذي تم التحدث عنه في بداية هذا الفصل، وكما ذكر سابقا فإن الرواية ليست رواية صوفية، تظهر فيها تجليات الطريقة الصوفية، وإنما وظفت مشهدا صوفيا ببعض طقوسه وشخصياته، تشتغل فيه على التصوف في الثقافة غير العالمة، تأثرا من الروائية بالمجالس الصوفية التي شهدتها في صغرها في مسقط رأسها مدينة الرقة السورية[4]، وفي هذا تقول الروائية "الاطّلاع على التجربة الصوفيّة عن بعد، وفي الكتب

---

[1] ميرال طحاوي، محرمات قبلية، ص٢٠٩.

[2] صدرت عام ٢٠٠٦، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

[3] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.

[4] يحيى القيسي، الروائية السورية شهلا العجيلي: آن الأوان لأن تخرج الرواية العربية من دائرة ردود الفعل الروائية، بمناسبة صدور روايتها الأولى عين الهر، القدس العربي، لندن، ٢٠٠٦/٩/٢٩. ص٨.

وحدها، ما كان ليكوّن نصّاً مثل عين الهر، المرور بمحاذاة التجربة، ومراقبتها، ثم الانخراط فيها أنتج هذا النص، وكما يقول المتصوّفة: من ذاق عرف، ومن عرف اغترف، وأنا أضيف: اغترف وسقى، فلا بدّ من إشراك الآخرين بهذه السقيا، لأنّ المرء لن يحتمل نشوتها منفرداً .بدأ هذا الولع منذ الطفولة، كنت أراقب جلسات الذكر في مضافة أسرتي في الرقّة في المناسبات، وكان يحييها شيوخ محليّون أو من خارج المدينة، وكنت أسأل القائمين على الدعوة من الأسرة بأن يستدعوا شيخاً ويستبعدوا غيره مثلاً، لأنّني أحبّ مدائحه وطريقته، ثمّ رحت أبحث عن هذه الجلسات في أماكن أخرى في الجزيرة السوريّة، وفي جبال لبنان، وصحراء الجزائر، لقد صاغت التجربة جزءاً من عالمي، حتى تجلت في عين الهر"[١].

تعرض الروائية التصوف من خلال قصة أيوبة، وهي فتاة سورية من حلب تتعرض للعنف والقمع الذكوري من بداية حياتها، حيث يخرجها والدها من المدرسة، ويحبسها في المنزل قاطعا كل اتصال لها خارج المنزل، بعد أن تنقل له جارتهم من باب الوشاية أن أيوبة تلعب مع أولاد الحارة وقد بلغت، ثمّ يزوّجها والدها رغماً عنها، إلا أنها ما تلبث أن تنطلق من زوجها لظلمه وعنفه معها[٢].

تتعلم أيوبة صنعة نسج السبَح من الجواهر، التي تتطوّر فيها، لتنسج الأطقم الغالية من الأحجار الكريمة والجواهر النادرة، وتتجر بها في أحد متاجر المجوهرات الكبرى في دبي، متفنّنة

---

[1] يحيى القيسي، الروائية السورية شهلا العجيلي: آن الأوان لأن تخرج الرواية العربية من دائرة ردود الفعل الروائية، ص٨.
[2] انظر: شهلا العجيلي، عين الهر، ص٤٣- ١٠٤.

في عملها الذي يحقّق لها كينونتها. بعيداً عن وصايّة الرجل، لكنها تواجه مشكلة مع إحدى الأسر المتنفذة فتدّعي أنها سرقت من منزلهم؛ لتترك العمل وتعود إلى سوريا[١].

يحدث أن تقابل الروائية أيوبة في دبي، وعند عودتها إلى سورية تبدأ في البحث عنها في سوق "الجديدة" في حلب، فتعرف أنها تركت العمل في المجوهرات للعمل في جامع العادلية مسؤولة عن الدرس الديني للنساء في الجامع، وهناك تلقاها الروائية، فتثير فيها العجب لتحول حالها من فاتنة الجمال في برج دبي، إلى فتاة عادية يبدو التعب والارهاق عليها، وهنا تحاول الروائية التعرف إليها عن قرب[٢].

تحكي أيوبة للروائية قصة العذاب التي عاشتها مع والدها، ومع زوجها. ومع الأخير، يظهر التصوف في حياة أيوبة، إذ يبدأ تعرفها على الصوفية من حلقات الإنشاد التي كانت تسمعها أيوبة في منزلها، فيجذبها صوت التراتيل الغنائية، وهنا يظهر الإنشاد الصوفي بوصفه مقدسا في حياتها، حيث تحرص على متابعة جلسات الإنشاد من منزلها، والإصغاء لها، تقول أيوبة عن متابعتها لجلسات الذكر والإنشاد الصوفية: "أنهيت ما بين يديّ، ولم تنقطع الأصوات بعد. ماذا أفعل! صعدت إلى السطح لأزاول عادتي، وأتقرى الصوت، كنت كلما صعدت درجة يعلو السطح ويتّضح... غناء شجيّ جدّاً. جلست على كرسيّ منخفض أستمع، وأراقب السماء. لم أقترب من الجدار، ولم أحاول النظر، فقد عرفت من النشيد أنهم رجالٌ في جلسة ذكر"[٣].

تركز أيوبة في وصفها لحلقات الإنشاد، على ذكر الأثر الذي تتركه الأناشيد الصوفية في نفسها "ما أعذب تلك الأصوات! كانت تتسلّل مع نسيم الليل إلى قلبي، فتسري في جسدي رعشة

---

[1] شهلا العجيلي، عين الهر، ص١٢- ٢٩.

[2] المصدر نفسه، ص٢٣- ٢٩.

[3] المصدر نفسه، ص٨٠.

ناعمة مثيرة، ورغما عني يتجمع الدمع في عينيّ، ثم أنتقل من عذوبة الصوت والنغم إلى عذوبة الكلام... اقتربت أكثر من الجدار، مُلقية عليه ظهري، وهمومي كلها، محدّقة في السماء، أطلقت نفسي لليل، والنسيم، والنجوم، ولتلك الأصوات الساحرة:

يا خمّار زيد الخمر زيدي واسقنـــا من كاسك يا سيدي

اســـقنـــا من خمرة محمد عَبَّ الكاس واسقنا المزيدي"[١].

تسترسل أيوبة في التركيز على الأثر النفسي الذي تتركه الأناشيد الصوفية فيها، حتى تشغل روائيا صفحتين من الرواية، ويرجع هذا الاشتغال إلى تقديس أيوبة للأناشيد الصوفية؛ لما تمثله هذه الأناشيد لدى المتصوفة من فيوضات إشراقية على نفس المتصوف، يجمع فيها بين "المرأة، والله، والعشق، والمقدّسات معا"[٢]، ولما لها من أثر نفسي على المتلقي، فهي قادرة على مخاطبة باطن الإنسان الذي يسمو بسماعها، وتخرج به من المناطق المعتمة داخله ليحلق في السماء، حتى يفرح أخيرا بالوصول، وفرحة الوصول عند المتصوف هي تلك التي يبطل فيها شعور المتصوف بما حوله، و"تتعطل حواسه الظاهرة فلا يدرك في الخارج شيئا مما حوله، فتسمى هذه الرتبة فناء الفناء"[٣].

تذهب العجيلي في روايتها إلى إيراد بعض الطقوس الصوفية، في خطاب "ليس بالوجداني، ولا العقلاني، وإنما ما قبل مرحلة الوجداني"[٤]، يعكس تجليات اكتشاف الذات لدى الساردة، فعندما

---

[1] شهلا العجيلي، عين الهر، ص٨١.

[2] المصدر نفسه، ص٨٢.

3 علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن العربي، ص٣٣٢.

[4] شرين القطاونة، عين الهر فيها لعبة سردية روائية: الأديبة السورية شهلا العجيلي تتحدث للعرب اليوم، العرب اليوم، عمان، ٢٠٠٨/١/٩، ص١٣.

تشهد طقس ضرب الشيش، تدخل في حالة من فقدان الوعي، تستيقظ بعدها لتدرك الحالة التي هي عليها، تقول: "مطلقة، لأنني محرومة، منبوذة... لأن حياتي انتهت هنا! ربّما لذلك كله. نسيت كل أساي في ذلك المكان، وشعرت أنه شيء حميم... سامحتهم جميعا، كما سامحت أبي من قبل وحزنت لموته. في اللحظة التي أغلقت فيها الباب ورائي، كأن قلبي قد اقتلع من مكانه، عزائي الوحيد هو أنّني أبقيت بيني وبين العالم خيطاً!"[١].

والطقس الصوفي في هذا النص الروائي، تجربة صوفية دينية شهدتها الروائية خارج النص، إلا أنها تجلت لتأكيد حضور الدين وأهميته داخل النص؛ ذلك أن الطقوس الدينية تبقى "على الدوام تعبيرا عن وظيفة نفسية غير عقلانية...تتطلع إلى ما وراء مظاهر العالم، وتبحث في المعنى والغايات اللانهائية"[٢] التي يسعى الإنسان دوما للوصول إليها؛ لفهم غايته الوجودية، وهذه الرسالة الطقسية التي شهدتها أيوبة، تنقل لها المعنى الوجودي الذي وجدت من أجله، والذي يقف خلف ثيمة مقدسة هي "الله"، مما دفعها إلى حضور حلقات الذّكر، والجد للتعلم "بدأت أتردّد على حلقات النساء اللواتي تعرّفت إليهنّ، وأستمع إلى دروس الدين، أدرس القرآن الكريم والسيرة النبوية، لقد أبليت بلاءً حسناً، حتّى أدخلوني المدرسة التي تشرف عليها الجماعة لأتابع تحصيلي العام... أتعلّم الأصول، وأقرأ الشروح والتراجم... أتعلم بشراسة، وأعمل في ضمّ السُّبَح، نعم، السُّبَح"[٣].

لقد عرفت أيوبة في التصوف قدسية دفعتها إلى التّديّن، والاتجاه إلى العلم من جديد. إلا أنّ ما قدسته يقف عائقا بينها وبين حبها لاحقا.

---

[1] شهلا العجيلي، عين الهر، ص١٠٤.

[2] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص٢٨.

[3] شهلا العجيلي، عين الهر، ص١٠٥.

تعرف أيوبة أثناء متابعتها لجلسات التصوف شيخا صوفيا، يحدث أن تلتقي عيناها بعينيه وهي تراقب المجلس أول مرة، وتتكرر الرؤية في جلسة أخرى، عندما ينشد أحد المتصوفة قصيدة "البُردة"، فتُثقل عيناها بالدموع، ولكن لا تكون وحدها الباكية، تقول "لمحت رجلاً يبكي، إنه هو، ذو العينين الضيقتين! دموعه كانت تبرق في العتمة، ووجهه طافح بالنور، اختشع قلبي، واقشعرّ جسدي، ما الذي يمكن أن يبكي رجلاً... وددت لو أنّي احتضنته، قبّلت جبينه وخدّيه، ومسحت دموعه، وددتُ لو ألصقته بصدري، ومسحت على رأسه... حبيبي، أيّ حال أنت فيه!"[١].

تتطلق أيوبة من زوجها الأول، وتتزوج من الشيخ الصوفي الذي عرفته من جلسات الذكر، وكأنها بذلك ترتقي درجة أعلى نحو القدسية، إلا أن الفعل الدنيوي في الزواج يكسر التقديس الذي اعتراها لهيئة ذلك الشيخ، تقول "حين دخل عليّ أُضيء المكان، وملأته رائحة المسك، بدا مؤتزرا بالبياض، فردّدت في نفسي: ما شاء الله/ لا قوة إلا بالله!.. احتضنني لحظة أدخلتني في حالة خشوع، ثم، ثم بدأ يعريني... حينها لا أدري ماذا ألمّ بداخلي، انقلاب! نعم، مشاعري انقلبت، ونفرت، لكنني لم آتِ بأية حركة... كان جسدي قد خلا من أيّ إحساس سوى القشعريرة والاشمئزاز، كأنني أرتكب إثما، كمن ينتهك حرمة المقدّسات، هكذا شعرت!"[٢].

لم يتوافق الموقف الصوفي الذي شهدته أيوبة لزوجها مع السلوك الصوفي، فـ"السلوك في أحد جوانبه حالة إلزام عملي، تفرض فيها على الذات تملصها من آنيتها"[٣]، وإنسانيتها، لتكشف عن "وجود مطلق لا سبيل إلى النفاذ إليه أو التواصل معه"[٤]. إلا أن أيوبة شعرت -أنها بتواصلها مع

---

[1] شهلا العجيلي، عين الهر، ص٩٦.

[2] المصدر نفسه، ص١١٠.

[3] آمنة بلعلي، الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ٢٠٠٢، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص٢٥.

[4] المرجع نفسه، ص٢٥.

زوجها- كأنها تنفي الوجود المطلق للذات، فتشعر أنها انتهكت قدسية تدفعها إلى النفور منها، والابتعاد عنها، بعد ذلك يقوم زوجها بتطليقها بأمر من الشيخ الكبير "هذا ذو العينين الضيّقتين طلّقني"[١]، وبهذا تنتهي قصة التصوف في الرواية.

مما يستنتج من هذه الرواية، أن التصوف في رواية "عين الهر" لم يكن تصوفا نابعا من صوفي يعكس من خلاله التصوف بوصفه حالة دينية لا يدرك كنهها إلا من مارسها والتزم بها التزاما فعليا، وإنما جاء ليعكس تجربة عايشتها الروائية في صغرها، أرادت أن تعبر عنها في روايتها، فقدمتها كما يعرفها عامة الناس، من خلال ممارسات أو شعائر واضحة قد يراها أو يعايشها أي إنسان عادي. إلا أن التصوف في الرواية أخذ صفة قدسية على لسان أيوبة، ذلك أنه كان مخلصها، وسبيلها إلى اكتشاف ذاتها، وفهمها للمعنى الذي أوجدها الله من أجله، وهو التعلم وخدمة الدين، فكان أن انقطعت عن الحياة، واتجهت إلى دروس الدين وصناعة السُبح. بالإضافة إلى أن المقدّس الصوفي لدى الساردة دفعها إلى الابتعاد عن التعايش براحة مع المتعلقات الدينية، لأنها شعرت أن اقترابها منها أوقعها في حرمة انتهاك المقدّس.

ب- التصوّف في رواية "نون"[٢] لسحر الموجي[٣]:

تحاول الروائية سحر الموجي أت تعرف التصوف كما تراه هي، فتقول بأنه لفظ يطلق "على كل من سار في درب الأسرار واكتسب قدرة على الوصول إلى الأسرار الإلهية... واختراق

---

[1] شهلا العجيلي، عين الهر، ص١١٠.

[2] صدرت عام ٢٠٠٨، عن دار الشروق، القاهرة.

[3] ينظر ترجمتها في مسرد الروائيات اللائي درست أعمالهن في الرسالة.

حواجز الزمن والتاريخ والوصول إلى منطقة الخلود واللازمن"[1]. إذ يصل الإنسان من خلال التصوف إلى الفناء مع الذات الإلهية، ويلغي الفوارق الزمنية والتاريخية بينهما.

ويعرف الصوفي بأنه "كل من امتلك وعيا بوجود لا مرئي وإلهي وراء العالم المادي المحسوس ومن خلاله"[2]، وهذا الوعي يأتي في لحظات تأمل مفاجئة لإدراك حسي، ينبع عنها دلالة عميقة تزيح الستار عن دلالات وأوجه عميقة للواقع[3]. فكل انتقال من العالم المرئي للعالم غير المرئي، يقدم للصوفي معنى جديداً يمكّنه من فهم الواقع، وما يدور فيه، ولا يحدث هذا إلا من خلال الاتصال بالآلهة.

يرتبط المفهومان السابقان بعلاقة وثيقة مع رواية "نون" لسحر الموجي، فالتصوف الفرعوني في هذه الرواية يبدو جليا، ليس بوصفه مفهوما محددا، أو طريقة معروفة بعينها، وإنما هو خلق حالة صوفية من خلال توظيف معطيات دينية فرعونية، تعكس "الأحاسيس والخبرات التي تعرض للأفراد في عزلتهم، وما تقود إليه من تصرفات"[4] يشعر الفرد بقيامها بينه وبين الآلهة، أو بين ممثلي الآلهة "الكهنة"، وهو بهذا يفترق عن التصوف الإسلامي المعروف.

تحكي "نون" قصة أربعة أصدقاء، هم (سارة الدكتورة الجامعية، ودنيا الناشطة الفلسطينية، ونورا التي تعمل في شركة سياحية، وحسام مدير قسم الأخبار على الشبكة العالمية للمعلومات)،

---

[1] كارول بي كريست، الصوفية النسوية: الغوص عميقا والصعود إلى السطح، ترجمة: مصطفى محمود، ٢٠٠٦، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ص٦.

[2] المرجع نفسه، ص٦.

[3] المرجع نفسه، ص٦.

[4] خزعل الماجدي، بخور الآلهة: دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، ١٩٩٨، الدار الأهلية، بيروت، ص٧٥.

تقدم خلالها مشاكل الأصدقاء الأربعة العاطفية والاجتماعية التي تواجههم في الحياة، وأثر هذه المشاكل على الحالة الباطنية لكل منهم، ورحلة البحث عن الذات ومتطلّباتها.

تقسّم الروائية روايتها أربعة أجزاء، كل جزء ينقسم إلى مجموعة من الأبواب. تصدر الروائية كل باب من هذه الأبواب بمقولة، أو مقطع شعري لأديب معروف، أو من تأليفها. وأغلب هذه التصديرات تتحدث عن الكهانة، أو العشق. تقول سحر الموجي "بينما كان الصغار في ذلك الجزء من المعبد المسمى "بيت الحياة" يتعلمون فنون الكتابة وأصول الرياضيات، اجتمع الفتيات والفتيان المتدربون على الكهانة في فناء "بيت الأسرار" المفتوح على السماء. التفوا في دائرة تحت شجرة الجميز العتيقة ينصتون إلى الكاهنة الأم: الآن وقد تعلمتم أسرار النباتات والأعشاب، وعرفتم كيف تداوي الطبيعة الأم علل الجسد، تعالوا بنا نفهم كيف نصنع من الحكايا بلسما لجروح الروح"[١].

وتظهر الصوفية هنا من خلال محاولة الروائية التجلي عن الواقع ودخول التخييل الروائي، لتكشف من خلاله أسرار أبطالها، فهي توظف الكهانة، وهي ضرب من العلوم الغيبية، بل أرفعها عند الفراعنة، والتي يدعي الفراعنة أنها انسلاخ من البشرية إلى الروحانية التي تمكنهم من معرفة أمور الروح والجسد[٢]، والروائية بابتدائها الرواية بالمقطع السابق، كأنها تتقمص شخصية الكاهنة لتنسلخ عن بشريتها إلى الروحية التي فوقها لتخوض في أغوار النفس البشرية لأبطالها، ومن ثم تعطي هذا الدور لبطلتها سارة.

ترتبط الكهانة بالصوفية في بعض شروطها، فالكاهن يجب أن يكون على معرفة تامة بأسرار الحياة، وأن ينقطع للعبادة من أجل "قلب النظرة من الخارج إلى الداخل، واستبطانه لما يدور

[1] سحر الموجي، نون، ص١١.

[2] انظر: كرم البستاني، النساء العربيات: في الأدب، في الغناء، في الحرب، في الكهانة، ١٩٦٤، دار صادر وبيروت للطباعة والنشر، بيروت، ص١٩٧- ١٩٩.

داخل ذاته، وإدراك الموضوعات في الزمان لا في المكان من أجل العثور على ماهيتها المستقلة في الشعور"[١].

هذا الدور في الكهانة تلعبه سارة، بطلة الرواية التي تسير درب الأسرار، وتلغي الحدود التاريخية والزمنية التي تفصل بينها وبين الفراعنة وتجلبهم إلى حاضرها. فهي كاهنة بتأثرها بالثقافة الفرعونية، وكاهنة في اتصالها بآلهة الفراعنة المختلفة، وكاهنة عندما تعلم ما يخفى في صدور أصدقائها، وتحاول توجيههم إلى اكتشاف ذواتهم، وذلك لأن الكاهنة برأي سارة هي "تجسيد بشري لإلهات العالم القديم، وطبعا لكل القيم الأمومية المانحة والحافظة للحياة – للصورة الضد"[٢]. فالقيم التي تحملها الكاهنة تخولها لأن تحل المشكلات، وتبشر بتحرير النفس من قيودها.

لكن الكهانة بالنسبة لسارة ليست سمة مميزة يتسم بها إنسان معين، وإنما هي متاحة للجميع، فهي بذرة مقدسة داخل النفس البشرية تمكنه من خوض درب الأسرار، وهذه البذرة "بتبقى جوانا، والمسألة بتتلخص في إذا كنا قادرين ناخد بالنا منها ونسقيها من مية قلوبنا ولّا هنسيبها نموت"[٣]. لذلك فإن سارة تقوم بتغذية هذه البذرة من خلال تجاربها التي ساعدتها على الاتصال بآلهة الفراعنة.

يبدأ الحضور الفعلي للصوفية الفرعونية في الرواية عندما توظف الروائية للإلهة "ماعت، ورع، وحتحور، وسخمت..." في روايتها، ويكون أول تجلٍ هو للآلهة "حتحور" عندما تظهر لسارة بعد أن تتذكر عَمْراً، الحبيب الذي تركته. وحتحور هي ربة العشق والبهجة والرقص والموسيقا، تقول الروائية عن سارة "في لحظة إظلام رأسها بزغت صورة، ودققت النظر.. لم تكن لتخطئ ذلك

---

[1] آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص٢١.

[2] سحر الموجي، نون، ص١٤١.

[3] المصدر نفسه، ص١٤٢.

الوجه الذي طالما أحبته ووقفت منجذبة إليه أينما قابلها. كان وجه "حتحور" كما عرفته دوما. بيضاوي الاستدارة بعينين واسعتين وذقن صغير، وشعر ذي فرق في المنتصف تبرزه الأذنان الصغيرتان، ويسترسل على الجانبين"[١].

إن الرابطة التي تربط سارة بالإلهة "حتحور" هي رابطة عشق وانجذاب، والعشق الذي تحمله سارة "لحتحور" يتكون لديها من زيارتها الأولى وهي طفلة لمعبد "دندرة" فتحملها في داخلها حتى تكبر، وتتخلق داخلها كلا متكاملا في لحظة عشق، تقول الروائية عنها "تأملت سارة وقتها تلك المرأة القادرة على العشق تتخلق داخلها. لا تلبث أن تنزلق منها وقد اكتست لحما فوق العظام، وابتسامة مغوية فوق الشفتين وأصبحت لها رائحة كعطر الحب"[٢]. يلحظ أن سارة تصل في هذه اللحظة إلى مرتبة التوحد بربة العشق. فهي لم تنقطع عن الحياة وملذاتها، لتتصل بالآلهة، إلا أن إيمانها في لحظة عشق بآلهة العشق، وقدرتها على العطاء، أوصلاها إلى مرتبة التوحد بآلهة العشق، وإيمانها بأن الآلهة حتحور متجسدة، وتعيش فوق الأرض مختلطة بالناس. وهي بوصفها كاهنة، قادرة بإيمانها بـــ"حتحور" على استحضارها، ورغم أنها تفهم دواخلها إلا أنها تشعر برهبة الكهنة أمام الآلهي المقدس، عندما تتجسد لها لحظة ممارسة الحب "أن تفهم أن المرأة التي مارست الحب هي كاهنة المعبد- تلك التي تجسد حضوري، وتفتح داخل الروح مناطق الرؤية التي لا تظلل المحبين. لكنها تلوِّن الحياة كلها بحضور المقدس- ذلك كان اكتشافا ذا رهبة، ليس فقط لسارة، ولكن لي أيضا"[٣].

---

[1] سحر الموجي، نون، ص٢٣.

[2] المصدر نفسه، ص٢٤.

[3] المصدر نفسه، ص٢٤.

السؤال هنا: ما الذي يدفع الروائية إلى اللجوء إلى توظيف الآلهة؟ يقول أحمد كمال زكي "الاتجاه للآلهة ليس قائما على تفسير عقلي، وإنما استجابة لعواطف الجماعة"[١]. ويأتي توظيف الروائية للآلهة من اعتقادها بوجود نطاق مقدس Sacred Sphere يمتاز عن النظام الكوني العادي Cosmos، وهي تحاول في روايتها "إيجاد نظام كوني يقابل المجال القدسي، ويكون مسرحا لنشاط الآلهة، مما يستوجب ضرورة الخضوع لقانون عام، أو ناموس Nomus –نظام محدد- أو لوجوس Logs تسير وفقه الأحداث الاجتماعية"[٢].

تقوم الموجي في روايتها بخلق عالمين؛ الأول هو عالم شخصياتها الإنسانية في الرواية، وتعمد من خلاله إلى طرح العديد من قضايا المجتمع ومشكلاته السياسية والاجتماعية والأخلاقية الداخلية والخارجية، أما العالم الثاني، فهو عالم اللآلهة الذي يظهر بتدخل الآلهة في سياقات الحديث، أو أثناء تبادلها الحوارات مع الشخصية الروائية، وهي تجنح نحو العلا والآلهة لإيمانها بأن الآلهة موجودون لحماية البشر الذين تسكنهم مشاعر الخوف والرهبة، وأن الآلهة الفرعونية انبسطت فوق عالمها الحقيقي لحمايتهم[٣]. هذه اللحظة التي تقول فيها الروائية لبطلتها "سارة دي كانت اللحظة اللي بدأت تكسري فيها عالم مش بتاعك، كأنك كنت مصدقة إنه العالم الوحيد الموجود"[٤].

في توظيف الروائية للآلهة لعبة فنية، فهي تقدم روايتها لقارئ ضمن مجتمع عربي، يبحث فيه أصحابه عن شخصيتهم التي لا تتحقق إلا بثلاثة أبعاد هي: السماء، والأرض، والإنسان[٥]،

---

[1] أحمد كمال زكي، الأساطير: دراسة حضارية، ط٢، ١٩٨٩، دار العودة، بيروت، ص٤٥.

[2] خزعل الماجدي، بخور الآلهة، ص٧٧.

[3] انظر: ميخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، ١٩٩٤، دار العلم للملايين، بيروت، ص٢٩.

[4] سحر الموجي، نون، ص٢٣.

[5] انظر: ميخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، ص٢١٩.

فالإنسان يعيش على الأرض المخلوقة تحت السماء، وهو يجنح دائما للسماء، للمقدس الذي يحميه؛ ليبحث عن تعليل لظاهرة تستدعي نظره، وتشرح سر هذه الظاهرة. ففي رحلة إلى الأقصر، تخرج سارة مع أحد أصدقائها في الرواية وهو نديم، تقول له عن الآلهة "حتحور": "شايف الوش ده يا نديم.. يمكن إنت بتشوفه تاريخ بحكم تخصصك... لكنني عرفته حضورا جوايا مش بس وأنا في حالة حب.. لكن في نظرتي للحياة. طاقة عشق وسماح وفضا حرية، لما كنت متجوزة كان ميت جوّايا... وفي لحظة حررني فيها من عُقد قديمة وخلاني أشوف الدنيا ملونة بعد ما كانت أبيض وأسود"[١].

فمن خلال "حتحور" تفسر سارة سعادتها، وشعورها بالحرية، هذه ظاهرة افتقدتها في حياتها خلال زواجها؛ لعدم وجود حتحور فيها، إلا أن حياتها انقلبت إلى سعادة في اللحظة التي تعرفت فيها سارة إلى حتحور عن قرب، وتوحدت معها، فإيمانها بالعالم اللامرئي وبـــ "حتحور" بوصفها جزءاً منه، كشف لها واقعا جديدا لم تعرفه قبل الاتصال بها.

أما الإلهة "ماعت" فتظهر في الرواية إلهة حكمة، التي ترافق سارة دائما وتحاول إرشادها وتوجيهها الوجهة الصحيحة، وتساعدها لفهم شخصيتها وما يتولد داخلها من تصرفات وأفعال، فعندما تتساءل سارة عن حبها لنديم، أهو حب امرأة لرجل عرف كيف يداوي روحها ويضحكها، تقول: "ردت "ماعت" وقتها مفسرة أن ربما تلك الحالة من الحب كانت وهما كبيرا على البطلة أن تخلقه. حتى تستنفذ طاقة الاستمرار في حياة خانقة بزاد لا يتعدى ذكرى حفنة أيام"[٢]. فـــ "ماعت" إلهة الحكمة تفسر محبة سارة لنديم بأنه حجة للخروج من الحياة الخانقة مع حبيبها السابق عمرو.

---

[1] سحر الموجي، نون، ص٣٢.

[2] المصدر نفسه، ص٣٧.

في الرواية تظهر حالة من العداء بين سارة و "ماعت"؛ لأن "ماعت" تعمل ضدها وتحاول دائما إبعاد سارة عن حبيبها نديم؛ لعدم ارتياحها له[1]، وكثيرا ما حاولت سارة إغلاق الباب في وجه "ماعت" لكي لا تتدخل في شؤونها عندما كانت تصرخ في وجهها "الرحمة.. مش وقته"[2]، إلا أنها مع ذلك لا تستغني عن وجودها جانبها "كانت سارة تجادل "ماعت" مذكرة إياها أنه –المقصود نديم- تحمّل معها ألم الانفصال عن عَمْر"[3]. وذلك لأن "ماعت" كانت قادرة على استيعاب قلق سارة، ومساعدتها في الكشف عن الغموض الذي يطرحه محيطها الخارجي، ويتحداه بها. فهي لاحقاً تقتنع بتحذيراتها عندما يتركها نديم ليتزوج بغيرها، فتتذكر "ماعت" وتوبيخها لها عندما تسمعها تنصح الآخرين بالمسامحة وهي لا تفعل، "شعرت سارة بخجل ينتابها و"ماعت" تمرق أمامها بسؤال وتمضي "اتعلمت إيه في دنيتك، وليكي عين تنصحي حد وإنت فشنك كده"[4]. إن في ارتباط سارة مع "ماعت" بوصفها مصدراً متجاوزاً للوجود المادي، ويقع فيما وراء التغيير، فَهْماً لوضعها في العالم الذي تعيش فيه، فهو عالم متحول ومتغير باستمرار، فكل شيء فيه كحكاية حبها "يأتي، ويتكون، ويموت"، لذلك كان عليها أن توسّع بصيرتها، وتستفيد مما مرّ بحياتها قبل أن تتجه لنصح الآخرين والتأثير فيهم.

تتألم سارة من هجران نديم لها، وتقرر أن تقيم طقسا لحرقه، حتى تعود للحياة التي فقدتها بعده من جديد، "انكبت نورا على تحضير العروسة القماشة الممثلة للمرحوم. حضّرت دنيا الكاميرا والأفلام. وقضى حسام بضع ليال يدوّر على محلات الكاسيت ليستكمل الأغاني المطلوبة ويفكر في

---

[1] سحر الموجي، نون، ص٣٨.
[2] المصدر نفسه، ص٣٧.
[3] المصدر نفسه، ص٣٩.
[4] المصدر نفسه، ص١١٤.

الكلمة التي سيلقيها بوصفه الشاهد الأول على مأزق سارة العشقي وبدايات الحكاية. أما صوفي فقد انحصرت مهمتها في... الجدال مع سارة حول اختيار مكان الطقس: ليه النيل يا سارة؟ هو إنت عايزة تخلديه"[١].

يظهر طقس الدفن هنا كجانب "انفعالي وعملي من الدين، وعن طريقه يظهر المعتقد من كوامنه الذهنية والعقلية والنفسية إلى عالم الفعل"[٢]. ففي اعتقاد سارة الديني أن النيل قادر على أخذ رماد حكاية نديم بعيدا، وتركها لتولد ثانية، وهي باعتقادها هذا تترجم إيمانها الداخلي، وتحوله إلى ثيمة مقدسة لا بد منها للتخلص من الذكريات القديمة "خرجت سارة من شرودها فجاء صوتها باهتا خفيضا "أنا بحتفي بجزء من تاريخي اتعلمت منه وكبرت بيه. النيل هارمي فيه رماد الحكاية. وهو هايرمي ميته وطميه في حته تانية هتطرح زرع. وأنا مش هابطل أكبر وأموت وأتولد من ثاني"[٣].

تقيم سارة الطقس الذي عزمت عليه، وبعد الانتهاء منه تتذكر أسطورة (أفروديت) "تذكرت كيف ركضت "أفروديت" مذعورة نحو "أدونيس" الذي جرحه دب في الغابة في أثناء إحدى مطارداته للحيوانات البرية. في ركضها المحموم جرحت ساقها في عود زهرة بيضاء. لم تلبث أن جرت دماؤها في عروق الزهرة الدقيقة فتحول بياضها إلى الأحمر. وعندما أعطته تلك القبلة الأخيرة شعرت بموته يسري في عروقها كسريان دمائها في شرايين الزهرة"[٤]. تسمع سارة صوتا آتيا من بعيد يقول لها "فهمت يا سارة ليه وردة الحب حمرا!"[٥] فتجيبه "لأنها شايلة دم تجاربنا. شايلة موتنا.

---

[1] سحر الموجي، نون، ص١٣٢.

[2] خزعل الماجدي، بخور الآلهة، ص٨٠.

[3] سحر الموجي، نون، ص١٢٣.

[4] المصدر نفسه، ص ١٣٥.

[5] المصدر نفسه، ص١٣٥.

يمكن مينفعش ندوق طعم العشق ونرفض مر الموت"[1]. هذا الصوت الذي تسمعه سارة هو صوت "حتحور" سيدة القمر التي ترد عليها "لكنه الموت الذي ستبعثين منه ثانية في كامل عذريتك ابنة لأولى الساحرات"[2].

تحاول حتحور في حوارها السابق مع سارة أن تضع بين يديها منظاراً ملوناً، يعيد البهجة والمعنى للحياة، باستطاعتها الركون إليه وعدّه مصدرا إيجابيا لإنتاج ثقافتها وخبراتها لاحقاً[3]. فالحب والفقد، وما يتبعهما من موت وحياة، كلاهما وجهان لشيء واحد، فكلاهما مقدّس، يمنحها قدسيتها بعد الانبعاث، عندما تنتقل من "العدم" إلى "اليقظة"، أي من اللاشيء إلى إدراك ما حولها من جديد بمنظار أكثر ألقاً.

تؤكد المعنى السابق لسارة جدتها إيزابيلا عندما تبعث لها رسالة تخبرها فيها، أنه ترك فيها عقلاً وروحاً لا جسدا فقط، وإنما الروح والعقل لدى المرأة كانا منذ القدم محط تقدير الفراعنة، تقول "هو الخسران، مش علشان إنتِ بنتي، لكن علشان إنتِ واحدة ست بجد. ست مش جسم بس، لأ ده إنت عقل وروح قوية يا سارة. وملوك الفراعنة بتوعكم كانوا بيقدروا ده في الستات. كل قصص الحب اللي عاشت، نفرتيتي وأخناتون، الملكة تي ورمسيس الثالث وأنطونيو وكليوباترا طبعا. عاشت ليه! لأن كل ست من دول كانت عقلاً وروحاً جبارة تعرف تبقى صاحب زي ما تعرف تبقى ست.

---

[1] سحر الموجي، نون، ص١٣٥.

[2] المصدر نفسه، ص١٣٥.

[3] انظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، ١٩٩٧، دار علاء الدين، دمشق، ص٣١.

رمسيس التاني رغم كل الستات اللي اتجوزهم والأربعين سنة اللي عاشها بعد نفرتاري عمره ما قدر ينساها أو يحب وحده قد ما حبها"[١].

إن توظيف مثل هذه القصص في الرواية هو توظيف لأساطير قصصها تعطي حكمة عن الحياة، ومثل هذه القصص تساعد سارة على قراءة الرسائل التي يحملها العالم لها، وتنبؤها بالاحتمالات النموذجية لكل تجاربها.

يعد إيراد هذه القصص في الرواية بالنسبة للروائية مقدساً؛ ذلك أن الحديث عن الآلهة والأزمان القديمة "يتعلل بالمشاكل الداخلية العميقة وبالأسرار الداخلية، وبعتبات مراحل الانتقال الداخلية"[٢]، فمن خلال هذه القصص تحاول سارة أن تجد تفسيرا لمشكلاتها، وتتخذها سبيلاً للانتقال من مرحلة إلى أخرى بهدي الآلهة وإرشادهم، وقد تكون الموجي ساقت هذه القصص في روايتها لنقل تجربة فردية تسعى من خلالها إلى تحقيق المشاركة، والتعبير عن تجربة خاصة بها في تجربة عامة.

تقول سحر الموجي عن التصوف: "في الصوفية يصبح "الفناء" هدفا لرحلة الصوفي مع ذاته الضيقة... وهو هدف ليس بالضرورة هدف الرحلة الروحية نفسها لدى النساء"[٣]. فالتصوف والسعي الروحي يُستكشف لدى النساء من رواية القصص التي تعطي "بعدا مقدسا، ليس بسبب أن الآلهة يحتفى بها في هذه القصص عادة، ولكن لأن إحساسها [المرأة] بنفسها وبالعالم يتخلق من خلالها"[٤]. فالموجي تتجاوز بمفهومها عن التصوف حدود الاتصال بالآلهة، وإنما هو رحلة السعي الروحي لدى

---

[1] سحر الموجي، نون، ص١٣٩.

[2] جوزيف كامبل وبيل مويرز، سلطان الأسطورة، ترجمة: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، القاهرة، ص٢٨.

[3] كارول بي كرست، الصوفية النسوية، ص٦.

[4] المرجع نفسه، ص٣٩.

النساء للبحث عن ذواتهن، وعن إحساسهن بما يحيط بهن، التي يحكينها من خلال تجربتهن فيما يكتبن أو يحكين؛ ذلك "لأن تجربة النساء مع ذواتهن ومع المجتمع والتاريخ لها دوائر ومسارات تختلف عن تجربة الرجل. فإن النساء في رحلتهن الروحية قد يبغين مبدئيا الالتحام مع ذواتهن وعقد تصالح مع الكون... والنساء يبغين، كهدف أسمى لرحلتهن أن يندمجن مع مجتمع قد عانين الانفصال عنه من قبل، حيث يجدن لذواتهن مكاناً متسامحاً يمارس معهن القبول ويترك لهن براحات للحرية. وقد يتحقق الهدف من خلال تجارب في الطبيعة أو من خلال علاقات إنسانية حميمة"[١]. وفي ظل هذه الفكرة، يخرج التصوف من دوائر الإيمان والاعتقاد بالآلهة إلى دائرة السعي الروحي للنساء الذي يخص النساء وحدهن وليس العالم ككل، وبذلك قد تكون رواية "نون" سعياً روحياً لاكتشاف الذات من خلال حكاية قصص ذوات أخرى، وتجارب أخرى تحاول من خلالها الأخيرة أيضا اكتشاف ذاتها، والالتحام معها، بفاعلية خبراتها عن النفس والعالم، ويكون البعد المقدس فيها، هو الأهمية التي تضفيها المرأة على قصتها، إذ لا بدّ أنها واقعية وجادة بالنسبة لها.

وتضفي الروائية سحر الموجي أهمية على قصص النساء التي تطرحها من خلال اللعبة الأدبية التي تقدمها لاستدراج القارئ "هكذا أمارس أول ألعابي... حين أستدرج قارئاً محتملاً إلى رمال الحكاية المتحركة، فيصعب عليه الخروج منها إلا بإذن منّي. أجذبه إلى تلك المنطقة حيث تطارد "سارة" فراشات ملونة... وعندما تختفي "نورا" من الحكاية لوهلة بعد أن تركها تصارع غيلانها. يجري بالصفحات بحثاً عنها، فتنغرس قدماه إلى الركبتين. ومع وصوله إلى ذلك الركن

---

[1] كارول بي كرست، الصوفية النسوية، ص٧.

الصاخب بحوارات "دنيا" مع أمها التي تسكن علبة السردين باطمئنان، أكون قد تمكّنت منه فرفع راياته البيضاء مسلماً أمره لغواية الحكاية"[1].

واللعبة الأدبية تتجلى في تحويل الحكايات الواقعية ونضال المرأة إلى عنصر سردي تقصّه هي أو بطلاتها، فالمرأة من دون القصّ "لا تقدر على أن تفهم ألمها. دون القصص لا تستطيع أن تفهم نفسها. من دونها، تظل غريبة عن خبرات النفس العميقة وبعيدة عن خبرات العالم التي تسمى الخبرات الروحية أو الدينية. تظل المرأة منغلقة في صمتها. إن تعبير السعي الروحي للمرأة هو تعبير يرتبط ارتباطا وثيقا بحكاية قصص النساء، وإذا لم تُحكَ قصص النساء، فإن أعماق أرواحهن ستظل غير معروفة"[2]. وهي تحكي قصصهن ليعرفن ألمهن، وليكتشفنَ ذواتهن، فتغدو معروفة للعالم.

تبدأ الروائية بحكاية قصة سارة، بل إن جلّ اهتمامها يرتكز على قصة سارة ودورها في الرواية، وهي القصة التي يدرسها هذا المبحث؛ لأنها أول من بدأ بدرب الكهانة أو رحلة السعي الروحي في زمنها، زمن قارئ محتمل يعود إلى بيته ليفتح نوافذ الضوء على كلمات الرواية، التي يتناسى داخلها وجه بوش الذي يعلن الحرب على العراق، أو صورة صدام وقت القبض عليه[3]؛ ليعرف أن في العالم ذواتاً أخرى تستحق العناية وقراءتها بعمق لاكتشافها، هي ذوات النساء، التي يعادل الاهتمام بهن اهتمام الإنسان بالأحداث والوقائع السياسية الخارجية.

تبدأ رحلة السعي الروحي لسارة من تعلقها بالفراشات في صغرها، التي كانت دائما تحاول أن تفهم ما تفكر به أو تسعى إليه، وعندما تسأل جدتها إيزابيلا عن كيفية فهمها للفراشات، تقول لها:

---

[1] سحر الموجي، نون، ص١٢.

[2] كارول بي كرست، الصوفية النسوية، ص٣١.

[3] سحر الموجي، نون، ص٢٨.

"علشان تفهمي الفراشة لازم تكوني فراشة.. تشوفي الدنيا بعنيها، وتحبي الورد والشمس والهوا، قد ما هيّ بتحبهم"[١]. فجدة سارة توجهها إلى دروب الصوفية الروحية، فلكي تفهم الفراشات عليها أن تتبصر، والتّبصر تصل إليه عندما تتوحد مع الطبيعة وتكون منفصلة "عن الاهتمامات الحضرية والحياة الدنيوية"[٢]، لتجد شفاءها في الطبيعة؛ لذلك كانت سارة بعدما كبرت تتذكر دائما الفراشات، وترغب بالعودة واللعب معها.

تمر سارة في حياتها بمجموعة من العقبات التي صقلت روحها، وهي تجربتها مع طليقها محمود، ثم علاقتها بعَمْر، والأخيرة علاقتها بحبيبها نديم، وتحكي الروائية حكاياتها من حكاية نديم، التي تكون بمنزلة الألم الحقيقي لسارة، ويدفعها لصياغة حياتها وترتيبها من جديد "يفتح ستار الحكاية على حالة حب، هكذا أحبذ بداية الحَكايا. ألا تبدأ الحياة أيضا من نفس نقطة البراءة، من نفس الصفحة البيضاء التي لم يخط عليها الألم بعد حروفا للحكمة أو للموت"[٣].

فحكاية سارة مع نديم هي الصفحة البيضاء التي لم يخط عليها الألم حروفاً للحكمة والألم قبل أن يتركها، وفي علاقتها معه تنطلق من "خبرة العدم"، فهي تعيش فراغاً عاطفياً في حياتها الشخصية، أولا في علاقتها مع طليقها محمود، ثم مع حبيبها عمر، وتشعر بكونها ضحية؛ فمع الأول هي ضحية شكواه الدائمة من عدم قدرتها على الإنجاب، ومع الثاني هي ضحية لانشغاله الدائم بأعماله، فيأتي نديم ليكون لها مصدراً للقوة عندما يقف معها ساعة افتراقها عن عَمْر، وعندما يقدم لها الحب الذي افتقدته مع الرجلين السابقين في حياتها، وهي معه في حالة انشغال دائم لمحاولة

---

[1] سحر الموجي، نون، ص٢٩.

[2] كارول بي كرست، الصوفية النسوية، ص٢٠.

[3] سحر الموجي، نون، ص٢٨.

فهم مشاعرها اتجاهه "هو ده حب ولا افتتان بالحالة؟ كعادتها تحاول فهم المشاعر ولا تمل من مطاردة الأفكار"[١].

لا تترك سارة موقفا يجمعها بنديم إلا وتحاول تفسيره وفهم الحالات الشعورية التي تمر بها "كأنها تحاول إيقاف دورة الحياة"[٢]، تلك الحالات التي لم تشعر بها مع من سبقاه، وفي هذه المحاولات انتقال من "خبرة العدم" إلى عملية "التيقظ أو الصحوة"، وعملية التيقظ تكمن في تفتحها على قوى عظمى هي قوى المشاعر الجميلة التي تعيشها، التي تجعلها "ترتكز على إحساس جديد بنفسها وتوجه جديد نحو العالم"[٣]، فهي تقول "أنا مع نديم الوقت بيمر حلو قوي.. عمري ما ببص في الساعة"[٤].

إنّ رحلة التصوف والسعي الروحي تسير بترتيب وفق امتداد خطي يمر بثلاث مراحل، وهي المراحل التي يجب أن تمر بها أية امرأة لتحقيق كيانها والوصول إلى ذاتها، وهي "مرحلة العدم، ومرحلة التيقّظ، ومرحلة التبصّر"[٥]. وتسير سارة وفق هذا الترتيب، ولكن قبل أن تصل مرحلة التبصّر، تعود إلى مرحلة العدم، وهذه المرحلة لا يفترض أن تنتهي المرأة منها طالما تعيش في مجتمع مركزي ذكوري، فهي تعاود الظهور مع ترك نديم لها، لمصاحبة فتاة أخرى أقل منه علما ومعرفة "هل هذا ما ترغبه يا نديم. امرأة طفلة تتعلق برقبتك وتنتظر منك فيض المعرفة والبركة! ألا ترى كيف تنظر إليك هذه "البنوتة"، كأنك... كأنك إله إغريقي، أو ربما أنت بالنسبة لها

---

1 سحر الموجي، نون، ص٢٨.
2 المصدر نفسه، ص٢٩.
3 كارول بي كرست، الصوفية النسوية، ص٤٣.
4 سحر الموجي، نون، ص٣٠.
5 كارول بي كرست، الصوفية النسوية، ص٤٣.

"زيوس" كبير الآلهة، فيّاض وجبّار ومانح ومانع"[١]. وكأنها بذلك تشير إلى رفض الذكر للتفوق الأنثوي عليه، أو مساواة المرأة له، وهذا ما كان يجده نديم في سارة.

بعد تكرر مرحلة العدم مع سارة، تدخل مرحلة التّبصر، وتكون نهايتها مع نديم، هي بدايتها مع ذاتها "هل فكرتم أنّ نقطة النهايات تلك قد تكون هي نفس نقطة البدايات؟ هي أولى الخطوات نحو عتمة الداخل بعيدا عن أضواء الخارج الباهرة التي تغشي أعينكم، فتفوتكم الحقيقة الراقدة في القاع... بعيدة جدا إلا عن هؤلاء الذين يخطون تجاهها، يقاومون خوفهم من تنين ذي رؤوس سبعة قد ينبعث ناراً في وجوههم"[٢]. فسارة تخطو إلى داخلها لترى الحقيقة التي كانت غافلة عنها، وتقرر أن تخطط لحياتها من جديد "كانت قد عقدت النية على مراجعة ما فات من سنوات قليلة، لم تفتأ تشير إليها بولادتها الحقيقية، وتؤرخ لبدايتها بالطلاق من محمود"[٣]. وقد كتبت في دفتر يومياتها عن مرحلة انفصالها عن محمود "أشعر بحالة من الضياع وفقدان الهدف. أعرف لم تركته. لكنني لا أعرف إلى أين أتجه. أستغرب هذا الإحساس، وأنا التي رغبت بداية جديدة. لكن.. لا، أنا لم أترك محمود من أجل بداية. تركته كي يدخل الهواء إلى صدري دون أن تلوثه شكوى محمود من عدم وجود أطفال، يشكو ويتجاهل دوما أنينها في كل مرة يسقط رحمها جنيناً"[٤].

يكمن تبصّر سارة في إدراكها للتحول الذي أرادته، فرغبتها بترك محمود كانت من أجل أن تشعر بالحرية، وأن تتنفس هواءً نقياً خاليا من شكوى محمود المتكررة. وفي لحظة التبصّر هذه تدرك أنها خلال السنوات الماضية كانت تخطو ببطء نحو بدايات جديدة أولها التساؤل "أنا

---

[1] سحر الموجي، نون، ص١٧٤.
[2] المصدر نفسه، ص١٠١.
[3] المصدر نفسه، ص١٧٠.
[4] المصدر نفسه، ص١٧٠.

مين؟"[1].وهذا السؤال من أهم مرتكزات السعي الروحي للمرأة، الذي يتضمن "طرح أسئلة أساسية: من أنا؟ لماذا أنا هنا؟ وما هو مكاني في هذا الكون؟"[2].

تجيب سارة عن الأسئلة السابقة عندما تقول "إننا لمّا بنعتقد إننا جينا للدنيا صدفة نبقى صدفة بالفعل. نتحول لعبء على الحياة. كائنات لا هتودي ولا هتجيب"[3]. و"عندما نظنّ أننا هنا بمحض الصدفة، نتحول إلى حبات مطر تنزلق على أرض رخام أملس، لا تترك وراءها علامة أو نصباً في تربة. قد تنبت زنبقا ربيعيا، أو قمحا للصغار. أما لو فتحنا عينا للرؤية... لرأينا ألف معجزة صغيرة تحدث في كل اللحظات. كانت تحدث وكنّا عميانَ"[4].

فهي تدرك أنّ وجودها في الدنيا لا فائدة منه، وأنه محض صدفة لأنها لم تفتح عينيها على المعجزات الصغيرة التي كانت تحدث لها وتوجهها في حياتها وعلاقاتها، وهي بهذا تنتقل بخبرتها من "الأفكار التقليدية لمعنى الحياة إلى خبرة مباشرة أكثر عن "الواقع الحقيقي" أو أرضية الوجود أو الكينونة، والانتقال من الوعي العادي إلى الوعي غير العادي، ومن القيود إلى الحرية. وتبدو التعبيرات المجازية... ملائمة لوصف هذا النوع من الخبرة الروحية؛ لأنها تتضمن تحولاً في الوعي، وإدراكاً جديداً للواقع"[5]. من هنا يغدو نصا "نون" للموجي، نصَّاً مقدساً نابعا من إدراك روحي جديد لبطلته[6].

---

[1] سحر الموجي، نون، ص١٧٢.
[2] كارول بي كرست، الصوفية النسوية، ص٣٨.
[3] سحر الموجي، نون، ١٧٢.
[4] المصدر نفسه، ص١٧٣.
[5] كارول بي كرست، الصوفية النسوية، ص٤٧.
[6] انظر: المرجع نفسه، ص٤١.

إنّ التّبصر الذي وصلت إليه سارة، يجعلها أقدر على فهم ذاتها، وفهم ذوات صديقاتها، وفهم التحولات النفسية التي تطرأ عليهن، فهي على يقين من أن ما تعانيه وصديقاتها من آلام إنما هو نتيجة لعدم تفكيرهنَّ باحتياجاتهنَّ وبما يرغبنه. وأنهنَّ عندما يضِعنَ في غمار مشاكلهن، إنما يبحثنَ عن ضياعهنّ بأنفسهن "إحنا اللي بندوّر على الضياع مش هو اللي بيدوّر علينا"[١]. وأنَّ مرورهن بالألم إنما هو لهدف، ومن تدرك هذا الهدف تدرك أنها قد ولدت في عالمها ولادة جديدة[٢].

للصوفية الروحية أربع خصائص، تحددها كارل بي كريست بأنها "قدسية تفوق الوصف، والسمة العقلانية، وسرعة التغيير والسلبية. وتشير القدسية إلى الجرأة المتناهية في التعبير"[٣]، أما العقلانية فتبدو في الاستنارة العقلية التي تستحضرها الخبرة التي لا تدوم إلا لأوقات قصيرة، تدفع بالمرأة إلى الاتحاد والاندماج مع قوة الوجود والكينونة[٤]. فقارئ لحكاية سارة داخل الرواية يلحظ جرأتها في قصّ حكايتها، ورغباتها، وانكساراتها دون خجل، فتتحقق لديها استنارة عقبية تقدم بناءً عليها فهما جديداً للواقع، ويدوم هذا الفهم ساعات قصيرة يدفعها إلى ما رأت فيه قوة الوجود والكينونة، وهي إلهتي المصريين القدامي "حتحور وماعت".

وبهذا يكون نصّ "نون" لسحر الموجي، نصا صوفيا على صعيدين؛ الأول باستخدامه معطيات دينية فرعونية، والثاني بقصه لرحلة السعي الروحي العرفانيّ لمجموعة من النساء. وفي كلتا الحالتين يظهر هدف التصوف في أنه بحث عن الأمان، وعن الذات النسوية، وأن المرأة تشبه

---

[1] سحر الموجي، نون، ص٢٦٦

[2] انظر: المصدر نفسه، ص٢١١.

[3] كارول بي كريست، الصوفية النسوية، ص٤٩.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص٥٠.

أسطورة البعث فهي تموت لتحيا من جديد، وتخوض خبرة العدم لتنطلق من اللاشيء والألم، إلى فهم الذات والحرية.

ولم تضع الروائية في روايتها حكاية التصوفة انطلاقا من طريقة دينية تتبعها، وإنما أرادت أن تعكس تجربة نسوية، تلفت من خلالها نظر القارئ إلى ما تعانيه النساء في أثناء بحثهن عن ذواتهن، أو ما يبغينه من الاتصال بالآله، وهو الإرشاد والتوجيه، وتفسير الظواهر المحيطة بهن، في ظل قوة عظمى يؤمن بها.

خلاصة الأمر، التصوف عند العرب والمسلمين طريقة دينية، أصلها العكوف على العبادة والانقطاع لله تعالى. وقد ظهر التصوف في القرن الثاني الهجري على يد الحسن البصري، وانتشرت حتى أصبح طريقة لها شيوخها ومريدوها، وقد تأثر الأدباء والشعراء من المتصوفة قديماً بلذة التجربة الصوفية فعبروا عنها في أدبهم، وأوجدوا مصلحات صوفية للتعبير عن لذتهم مثل التوحد، والفناء، والعشق الإلهي.

والعشق الإلهي، مصطلح صوفي أوجدته رابعة العدوية، وهي شاعرة صوفية، تأثرت بها العديد من شاعرات الصوفية، ونهجن نهجها، وهذا كان دليلا على الحضور الصوفي النسوي القوي في الأدب القديم.

أما في الأدب النسوي العربي الحديث. فقد وظفت رجاء عالم التصوف في روايتيها "حبّى" و"سيدي وحدانة" بمفهوم "محاولة مزج ما هو تاريخي وأسطوري وصوفي وسحري"[1] معا.

أما سحر الموجي في "نون" فقد ورد التصوّف عندها بمفهومين؛ الأول "توظيف معطيات دينية فرعونية لخلق حالة صوفية"، وهذه المعطيات تمثلت في توظيف الآلهة اعتقاداً من الروائية

[1] ميرال طحاوي، محرمات قبلية، ٢٠١.

وبطلة الرواية بوجود نطاق مقدس يمتاز عن النظام الكوني العادي باستطاعته حماية البشر، والركون إليه وعدّه مصدرا إيجابيا لإنتاج ثقافة المرأة وخبراتها اللاحقة. والثاني جاء بمعنى "رحلة السعي الروحي للنساء" الذي يتخلق من خلاله إحساس المرأة بذاتها وبالعالم، بفاعلية خبراتها عن النفس والعالم، ويكون البعد المقدس فيها، هو الأهمية التي تضفيها المرأة على قصتها.

أما التصوف في رواية "عين الهر" لشهلا العجيلي فقد كان الاشتغال على التصوف اشتغالا فنيا، فالرواية لم تكتف بقص تجربتها على لسان بطلتها، وإنما تطرقت إلى بعض الطقوس الصوفية، مضمون مجالس الذكر، وما ينشد أو يذكر فيها. بالإضافة إلى تأثر الروائية بالمجالس الصوفية التي شهدتها في صغرها، التي أرادت من خلالها العجيلي عكس الصوفية في الثقافة غير العالمة. إلا أن توظيفها للصوفية انفتح على معان جديدة في النص، وهي التطلع إلى ما وراء مظاهر العالم، والبحث عن المعاني والغايات اللانهائية المتمثلة في فهم المعنى الوجودي لبطلة الرواية "أيوبة" التى وجدت من أجله، والذي دفعها لاحقا إلى التديّن والابتعاد عن التعايش مع المتعلقات الدينية؛ لأنها شعرت أن اقترابها منها يوقعها في حرمة انتهاك المقدّس.

خاتمة

خلصت هذه الرسالة، من خلال دراسة نماذج روائية نسوية دالّة، تناولت المقدّس والمدنّس، إلى النتائج الآتية:

١- الرواية جنس أدبي فيه مجال واسع لبوح الروائية وتعبيرها عن آرائها، ومواجهة التحريم المفروض عليها دينيا واجتماعيا وأخلاقيا، فلعلها تكتب فيه عن الممنوع والمقموع والعيب والحرام؛ لتمارس فيه حريتها التي فقدتها في المجتمع، ولمواجهة ما هو مسكوت عنه مجتمعيا في حقها، كما أنها مجالها لعكس القيم التي تقدسها، وتسعى إلى تأكيدها في الأدب والمجتمع.

٢- تناولت بعض الروائيات العربيات في الجانب السياسي، الهيئات التي تشترك فيها سلطتان: سياسية ودينية، بحيث تقوّض سلطتها القائمة على الدين، لكن فيما يخدم حرية المرأة التي تسعى إليها، فهي لم تتناول عيوب السلطة جميعها، ولم تتنوع في طرحها، وإنما ركزت على مفهوم قمعها للمرأة صاحبة العلاقات غير الشرعية باسم الدين، وعدّته جريمةً وإهداراً للكرامة الإنسانية، وهي في هتكها مقدس هذه الهيئات، إنما تطال السياسي لتخدم الشخصي، متمثلاً في بحث المرأة عن المساواة مع الرجل حتى في العقوبة.

٣- تتجه بعض الروائيات العربيات إلى السلطة الدنيوية مقابل السلطة الدينية، فتنزع القداسة عن السلطات الدينية وتنتقدها؛ لنزع الشرعية عنها، حتى يتسنى للنساء ممارسة حريتهن المطلقة وفق متطلباتهن الجسدية والفكرية، وإن كانت حرية غير مشروعة. وقد ظهر الدنيوي المادي غير المقدس، مقدساً ضمنياً، في محاولة لنزع الضمير عن العقل، فأصبح

الأخير مرجعاً بيولوجياً مادياً، والخطاب الروائي يبحث عن اللذة بوصفها منظومة مادية بعيدة عن السلطة الدينية، فأصبحت اللذة مفهوماً مقدساً، وأي تفكير ينزع القداسة عن مادته يعد تفكيرا ظلاميا تكفيريا، وخارجا على روح العصر.

٤- ظهر في الروايات النسوية، رفض للجماعات الإسلامية، وكان رفضها للسلطة الذكورية الغاشمة، التي لم تقم وزنا للمرأة في مجتمعها، وقللت من أهميتها فكانت المرأة مستلبة على المستوى الديني.

٥- كان الوعي السياسي لدى الروائية في نقدها للسلطة الذكورية، وعيا غير متسامح، وجاء ليخاطب الاهتمامات الحقيقية لأشخاص حقيقيين في العالم العربي، وهو بناء إنجاز سياسي على واقع اجتماعي صلب يكون وضع النساء فيه ذا دلالة حاسمة، وألا تبقى تحت مظلة الرغبات الذكورية، وتالية لموضوع الخلاف والصراع بين السلطات في المجتمع.

٦- لم تقتصر الروايات النسوية في تناولها ملاحظ المقدس والمدنس على نوع واحد، أو ضرب دون غيره، فقد كانت بعض الأعمال الروائية تتضمن أكثر من ضرب من أضرب المقدّس والمدنّس، بحيث التقى الديني مع السياسي، أو السياسي مع الاجتماعي، أو الديني مع الاجتماعي في رواية واحدة أحيانا.

٧- ظهر في الروايات التي عالجتها الدراسة أن الشخصية النسائية تشعر بالغربة في وطنها، فهي تتمرّد على حالات "عنف سياسي" ربطتها بالحركات الأصولية أو المتطرفة.

٨- تناولت بعض الروايات النسوية النشاطات الحزبية بوصفها مفهوما سياسيا ظهر على أنه مظهر من "مظاهر أزمة الذات". وظهرت إدانة مباشرة للطائفية والعقائدية التي استغلت

الدين للاضطهاد، فالمنظار السردي في الرواية يؤكد أن الطائفية هي أساس الحرب والتمزق في لبنان.

٩- من المفاهيم السياسية التي شكلت سلطة واقعية، "الأصولية" التي سعت إلى فرض الحجاب على المرأة الجزائرية لصيانة عرضها، فتمردت الروائية في الأعمال المدروسة عليها، وجاء تمردها سعياً إلى التحرر والانفلات من القفص الذي سُجنّ به – من منظارها- فعارضت فرض الحجاب من هذه السلطة، وملاحقات النساء غير المحجبات إلى حد إيذائها.

١٠- تطرقت بعض من الروائيات العربيات إلى السجن بوصفه مكانا لعقوبة السلطة السياسية للإنسان العربي، التي رصدت من خلاله صورا من صور غياب الديمقراطية فيه. وهي في حديثها عن تجربة السجن تعكس الأثر النفسي للأحداث السياسية على المرأة التي تعاني من استلاب الحقوق في مجالات مختلفة، وسيادة المفاهيم الذكورية التي حملتها أعباء السياسة.

١١- تناولت بعض الروايات النسوية قضايا اجتماعية، كان الغاية منها إثبات الروائيات لذاتهن الإنسانية، إلا أنّ بعض القضايا التي عالجتها، لم تكن لها غاية إلا إثبات هيمنة الرجال على النساء، والتي أرادت الروائية العربية التحرر منها بكل الأشكال، بالتمرد، وبالصراخ، وبتغيير الهوية، في حين أن النظام الأبوي اختزال مفيد لإظهار بنية من اللامساواة، تعمل دوما جنبا إلى جنب مع بنى اجتماعية أخرى.

١٢- ناقشت بعض الروايات النسوية كثيراً من القضايا الاجتماعية التي ينظر إليها نظرة دينية؛ فالمجتمع والشريعة دائما وأبدا طرفان في معادلة واحدة؛ لذلك فالروائية في بعض حالات رفضها للبنية الاجتماعية المتمثلة بالنظام الأبوي، وكانت تسعى إلى رفض البنية الدينية للخروج من سجن السلطة والانفلات بلا شروط.

١٣- تناولت إحدى الروايات التي عالجتها الرسالة تمرد الشخصية النسائية على الأنوثة الخرساء، والتي تنصاع لسلطة أنثوية أخرى، هي خير داعم للهيمنة الذكورية، وهي سلطة "أم الزوج"، المتشربة لكل الموروث الاجتماعي المتعلق بالطبيعة الجسدية الأنثوية ومبررات الحصار له، بل والمتسببة الأكبر لأفدح خسارة للمرأة.

١٤- ترفض بعض الروائيات العربيات الحجاب جملة وتفصيلا بحجة أنه يكبل حرية المرأة، ويمنعها من الانطلاق في المجتمع. وهي بهذا تطالب بالانفلات الإباحي، ومطالبها الدائمة تتمثل في البحث عن انحسار الضبط الاجتماعي، والضبط الأخلاقي في المجتمع العربي.ا

١٥- تطرقت الرواية العربية إلى بلاء بعض العادات الاجتماعية، كحلقات النواح، والعادات المتعلقة بالأعراس، التي تتمثل في ليلة العرس من تعليق العجينة التي تـُثـبّتُ ثبات المرأة في بيت زوجها، إلا أنه في الواقع تزيد من توتراتها النفسية، كذلك الأمر بالنسبة لدم العروس.

١٦- تناولت بعض الأعمال المدروسة موضوع الجسد عند الروائيات العربيات، اللواتي كثّفن التركيز عليه وعلى قضاياه، وقلبن موازين التقديس والتدنيس فيه، حتى غدا -بالنسبة لهن- الجسد المحجوب مكشوفا؛ فالكشف لم يعد خطيئة أو عيبا بقدر ما صار حرية وعطاء، وكان تناولهن للجسد ومشاكله، تمردا على حالة القهر النفسي والاجتماعي الذي عاشته المرأة لفترات زمنية طويلة. إلا أنه بات فورة إباحية وذلك عندما أخذن يفصل في استيهاماته، وعلاقاته، وأمراضه تفصيلا غير مسوغ بدعوات الحرية؛ لأن الاستغراق في الابتذال الجسدي، أخذ القارئ إلى غير ما سعت إليه الروائيات العربيات، وجعله بعيدا عن فهم مطالبهن التحررية، بل وأخذهن بعيدا عن دعواهن للحرية.

١٧- أخذت عدد من الروائيات العربيات، خاصة البارزات في الساحة الروائية العربية حديثا، تتسابق إلى الكشف الجسدي، بوصفه أهم اعتبار من اعتبارات الحرية، وكأول باب تقرعه عندما تفكر في التحرر والكتابة الأدبية؛ بغية الإثارة وطلب الشهرة، بكتابة روايات إباحية تجذب القارئ، ويسارع إلى اقتنائها، وكأن رؤية متخيلة لدى الروائية أن الرواية التي لا تحتوي المشاهد الإباحية أو المقاطع الحميمة لن تلقى رواجا أو جمهوراً.

١٨- ورد التصوف في الرواية النسوية العربية بوصفه مقدساً، إلا أنه لم يكن ذا حضور واضح؛ ذلك أن من كتبن في التصوف لم يكنّ ممن اتّبعنَ طرقا صوفية، وإنما روائيات عاشرن الطرق الصوفية، أو أوجدنها في أدبهنَّ بمفهوم مختلف عمّا عرفت به الصوفية قديما بأنها العكوف على العبادة والانقطاع لله تعالى.

١٩- جاء التصوف لدى الروائيات اللواتي وظّفنه بمفهومين؛ الأول "توظيف معطيات دينية وأسطورية وخيالية لخلق حالة صوفية"، وهذه المعطيات تمثلت في توظيف الآلهة والأساطير، وكانت الغاية من هذا التوظيف اعتقاد الروائية بوجود نطاق مقدس ينماز عن النظام الكوني العادي باستطاعته حماية البشر، والركون إليه وعدّه مصدرا إيجابيا لإنتاج ثقافة المرأة وخبراتها اللاحقة. والثاني جاء بمعنى "رحلة السعي الروحي للنساء" الذي يتخلق من خلاله إحساس المرأة بذاتها وبالعالم، بفاعلية خبراتها عن النفس والعالم، ويكون البعد المقدس فيها، هو الأهمية التي تضفيها المرأة على قصتها. كما أن توظيفها للصوفية انفتح على معان جديدة في النص، وهي التطلع إلى ما وراء مظاهر العالم، والبحث عن المعاني والغايات اللانهائية المتمثلة في فهم المعنى الوجودي للمرأة.

٢٠- تسعى عدد من الروائيات العربيات إلى تثبيت أقدامهن في الساحة الأدبية من خلال توظيفهن ثنائية "المقدّس/ المدنّس" في أدبهن؛ مما جعله محور اهتمام دائم، لا لما له من قيمة أدبية محضة فقط، وإنما لنزوعه الشّاذ إلى كسر القوالب المألوفة، يَكسرنَ من خلاله الذوق المحافظ والمتكتم، إذ أن العلاقة بينهم وبين ما يكتبن، هي علاقة نفعية، الهدف منها إثبات الوجود، وتحقيق الشهرة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن العظيم.

- إبراهيم، رزان، النسوية في الأدب والنقد، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، عدد١، (٢٠٠٨)، عمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الأردن.
- أحمد، خليل، سوسيولوجيا الجمهور السياسي الديني في الشرق الأوسط المعاصر، ٢٠٠٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الأزهري، أبو منصور، معجم تهذيب اللغة، ٢٠٠١، دار المعرفة، لبنان.
- الأعرجي، نازك، صوت الأنثى: دراسات في الكتابة النسوية العربية، ١٩٩٧، دار الأهالي، دمشق.
- أفرفار، علي، صورة المرأة بين المنظور الديني والشيعي والعلماني، ١٩٩٦، دار الطليعة، بيروت.
- إلياد، مرسيا، المقدس والمدنس، ترجمة: عبد الهادي عباس، ١٩٨٨، دار دمشق، دمشق.
- أوفقير، مليكة، وميشيل فيتوتسي، السجينة، ترجمة: ميشيل خوري، ٢٠٠٠، دار ورد للطباعة والنشر، سورية.
- أوفقير، مليكة، وميشيل فيتوتسي، السجينة، ترجمة: ميشيل خوري، ط٦، ٢٠٠٦، دار الجديد. بيروت.
- الباسط، سميح، الأغاني الصوفية عند أهل التوحيد: عرق الذهب، ١٩٩٦، دار الفارابي، بيروت.

- البدوي، فاطمة، الحرب، المجتمع والمعرفة: الحرب الأهلية وتغير البنى الاجتماعية والعقلية في لبنان، ١٩٩٤، دار الطليعة، بيروت.
- البستاني، كرم، النساء العربيات: في الأدب، في الغناء، في الحرب، في الكهانة، ١٩٦٤. دار صادر وبيروت للطباعة والنشر، بيروت.
- بطاينة، عفاف، خارج الجسد، ط٢، ٢٠٠٧، دار الساقي، بيروت.
- بلعلي، آمنة، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ٢٠٠٢، منشورات الاختلاف، الجزائر.
- بنمسعود، رشيدة، المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف، ٢٠٠٢، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.
- تبرماسين، عبد الرحمن، فضيلة الفاروق بين التاء المفتوحة والتاء المربوطة موت في تاء الخجل، مجلة نزوى، عدد ٦١. ٢٠١٠/١/٢٤، مؤسسة عمان للصحافة والنشر.

http://www.nizwa.com/articles.php?id=3366 ٢٠١٠-١-٢٤

- جامبل، سارة، النسوية وما بعد النسوية: دراسات ومعجم نقدي، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، القاهرة.
- الجزائري، آسيا، عندما تتحدث النساء، ٢٠٠٠، دار السيد للدراسات والنشر، سورية.
- الجوة، محمد، مفهوم القمع عند فرويد وماركوز، ١٩٩٤، دار الفارابي للنشر، بيروت.
- حافظ، صبري، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ١٩٩٦، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة.

- الحافظ، منير، الجنسانية وأسطورة البدء المقدس: بحوث جمالية تشخيصية لتأريخ الجنس في المعتقد الديني، ٢٠٠٨، دار الفرقد، دمشق.
- حبيب، رفيق، المقدّس والحرية، ١٩٩٨، دار الشروق، بيروت.
- حرب، علي، الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكرة، ١٩٩٥، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- الحرز، صبا، الآخرون، ٢٠٠٦، دار الساقي، بيروت.
- حسن، عمار علي. النص والسلطة والمجتمع: القيم السياسية في الرواية العربية. ٢٠٠٢. مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية. القاهرة.
- حسين، إلهام طه ومصلح النجار. بحث بعنوان "الأدب النسوي والنقد النسوي: التجربة الأردنية"، ضمن كتاب الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الكولونيالية، وقائع المؤتمر الثالث للبحث العلمي، ٢٠٠٨، الدار الأهلية للنشر- بيروتن والجمعية الأردنية للبحث العلمي- عمان.
- الحمد، تركي، السياسة بين الحلال والحرام: أنتم أعلم بأمور دينكم، ٢٠٠٠، دار الساقي، بيروت.
- الحمصي، رغداء، نساء في محراب الحب الإلهي، ٢٠٠٤، دار الكتب، سورية.
- الحميدي، جاسم، المرأة في كتاباتها، ١٩٨١، مطابع المفيد، دمشق.
- الحنفي، عبد المنعم، الموسوعة الصوفية، ٢٠٠٣، مكتبة مدبولي، القاهرة.
- خريس، سميحة، الخصوصية النسوية وتجلياتها الإبداعية: تجربة جواهر الرفايعة، مجلة أفكار. عدد١٢٧- ١٢٨. (١٩٩٦). وزارة الثقافة. المملكة الأردنية الهاشمية.

- الخطيب، علي، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن العربي، ١٩٨٤، دار المعارف، القاهرة.
- خليل، إبراهيم، في الرواية النسوية العربية، ٢٠٠٧، دار ورد الأردنية للنشر.
- خليل، إبراهيم. من الاحتمال إلى الضرورة: دراسات في السرد الروائي والقصصي. ٢٠٠٨. دار مجدلاوي. عمان.
- دودين، رفقة، الرواية النسوية العربية المعاصرة (ثيمات وتقنيات)، أمانة عمان، ٢٠٠٧، عمان.
- الرواشدة، سامح، منازل الحكاية: دراسات في الرواية العربية، ٢٠٠٦، دار الشروق، عمان.
- الرويلي، ميجان، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط٢، ٢٠٠٠، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- الزاهي، فريد، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ١٩٩٩، أفريقيا الشرق، بيروت.
- زكي، أحمد كمال، الأساطير: دراسة حضارية، ط٢، ١٩٨٩، دار العودة، بيروت.
- أبو زيد، نصر حامد، المرأة في خطاب الأزمة، ١٩٩٤، نصوص للنشر، القاهرة.
- أبو زيد، نصر حامد، دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة، ١٩٩٩، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- زيعور، علي، التحليل النفسي للذات العربية: أنماطها السلوكية والأسطورية، ط٢، ١٩٧٨. دار الطليعة للطباعة والنشر.

- السعافين، إبراهيم، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ١٨٧٠- ١٩٦٧، ط٢، ١٩٨٧، دار المناهل، بيروت.
- سليم، دينا، الحافيات، ٢٠٠٨، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.
- سليمان، نبيل، أسرار التخييل الروائي، ٢٠٠٥، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- سميث، روبرتسن، محاضرات في ديانة الساميين، ترجمة عبد الوهاب علوب، ١٩٩٧، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- سهير، ليزا وأخريات، تقاطعات الأمة والمجتمع والجنس في روايات النساء العربيات، ترجمة: فيصل بن خضراء، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، القاهرة.
- السواح، فراس، الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، ١٩٩٧، دار علاء الدين، دمشق.
- السيوف، نبيلة، قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربية، رسالة ماجستير، ٢٠٠٢، الجامعة الأردنية، عمّان.
- شريح، منيرة، قضايا المرأة في الأدب والحياة، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٠، عمان.
- الشريف، فاتن، الرؤية المجتمعية للمرأة والأسرة: دراسات في الإنثربولوجية الاجتماعية، ٢٠٠٧، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية.
- شعبان، بثينة، مئة عام من الرواية النسائية (١٨٩٩- ١٩٩٩)، ١٩٩٩، دار الآداب، بيروت.
- شعبان، بثينة، المرأة العربية في القرن العشرين، ٢٠٠٠، دار المدى، دمشق.

- شوفليي، جان، التصوف والمتصوفة، ترجمة عبد القادر قنيني، ١٩٩٩، أفريقيا الشرق، المغرب.
- الشيخ، حنان، مسك الغزال، ١٩٨٨، دار الآداب، بيروت.
- الصانع، رجاء عبد الله، بنات الرياض، ط٤، ٢٠٠٦، دار الساقي، بيروت.
- صبح، علوية، دنيا، ط٢، ٢٠٠٧، دار الآداب، بيروت.
- الصوفي، هند، أيقونوغرافيا الحب والجنس: جماليات المكشوف والمحجوب عنه، في كتاب مسارات الحب بين المتخيل والمعاش: أبحاث وشهادات، ٢٠٠٢-٢٠٠٣، الكتاب الثامن لمجموعة باحثات لبنانيات.
- صيداوي، رفيف، كلام النساء وصندوق باندورا: (دنيا) رواية الكاتبة اللبنانية علوية صبح الجديدة، ١٦ آذار (مارس)، ٢٠٠٦، مجلة ديوان العرب.

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article3714

- طرابيشي، جورج، الأدب من الداخل، ط٢، ١٩٨١، دار الطليعة، بيروت.
- الطياري، انتصار محمد، النقد النسوي بين اضطراب المفهوم وفوضوية التنظير، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، ٢٠٠٦، جامعة اليرموك، إربد.
- الظاهر، رضا، غرفة فرجينيا وولف: دراسة في كتابة النساء، ٢٠٠١، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق.
- الظريف، محمد، الحركة الصوفية وأثرها في الصحراء المغربية ١٨٠٠- ١٩٥٦، جامعة الحسن الثاني، ٢٠٠٢، الرباط.

- عادل، غلام علي، ثقافة العري أو عري الثقافة، ترجمة: عبد الهادي العلوي، ٢٠٠١، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت.
- عبد المختار، محمد خضر، الاغتراب والتطرف نحو العنف: دراسة نفسية اجتماعية، ١٩٩٩، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة.
- عبيد، ليندا، تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، ٢٠٠٧، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.
- العجيلي، شهلا، عين الهر، ٢٠٠٦، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- عطية، أحمد، الرواية السياسية: دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، [د. ت]، مكتبة مدبولي، القاهرة.
- العلوي، هادي، الأعمال الكاملة ٦: فصول عن المرأة، ط٢، ٢٠٠٣، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا.
- الغذامي، عبد الله، المرأة واللغة، ١٩٩٦، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- الغذامي، عبد الله، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ١٩٩٧، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- الغذامي، عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ١٩٩٩، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- غولدمان، لوسيان، مقدمة في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، ١٩٩٣، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية.

- ابن الفارض، أبو حفص شرف الدين، ديوان ابن الفارض، شرح وتقديم: عبد القادر مايو، مراجعة: أحمد عبد الله فرهود، ٢٠٠١، دار القلم العربي، سوريا.
- الفاروق، فضيلة، تاء الخجل،٢٠٠٣، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.
- الفاروق، فضيلة، اكتشاف الشهوة، ط٢، ٢٠٠٦، رياض الريس للكتب والنشر.
- فراج، عفيف، الحرية في أدب المرأة، ١٩٨٠، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
- فرويد، سيجموند، الطوطم والحرام، ترجمة: فتحي الرقيق، ١٩٩٤، دار الفارابي، بيروت.
- قرانيا، محمد، الستائر المخملية الملامح الأنثوية في الرواية السورية حتى عام ٢٠٠٠، ٢٠٠٤، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- القزويني، خولة، نساء وآنسات، ط٣، ٢٠٠٦، دار الصفوة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
- القشيري، أبو القاسم عبد الكريم، الرسالة القشيرية، ط٢، ٢٠٠٣، دار السلام للطباعة، القاهرة.
- القطاونة، شرين، عين الهر فيها لعبة سردية روائية: الأديبة السورية شهلا العجيلي تتحدث للعرب اليوم، العرب اليوم، عمان، ١/٩/ ٢٠٠٨، ص١٣.
- قطب، سيد. في ظلال القرآن، ط٧، ١٩٧١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج١٨.
- القيسي، يحيى، الروائية السورية شهلا العجيلي: آن الأوان لأن تخرج الرواية العربية من دائرة ردود الفعل الروائية، بمناسبة صدور روايتها الأولى عين الهر، القدس العربي، لندن، ٢٩/٩/ ٢٠٠٦، ص٨.

- كابوا، باولاي، التمرد والالتزام في أدب غادة السمان، ترجمة نورا السمان ونيكل، ١٩٩٢، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.
- كامبل، جوزيف وبيل مويرز، سلطان الأسطورة، ترجمة: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، القاهرة.
- كريست، كارول بي، الصوفية النسوية: الغوص عميقا والصعود إلى السطح، ترجمة: مصطفى محمود، ٢٠٠٦، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة.
- الكيلاني، قمر، في التصوف الإسلامي: مفهومه وتطوره وأعلامه، ١٩٦٢، دار مجلة شعر، مصر.
- لومبا، آنيا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة: عبد الغني، ٢٠٠٧، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.
- الماجدي، خزعل، بخور الآلهة: دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، ١٩٩٨، الدار الأهلية، بيروت.
- مسعود، ميخائيل، الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، ١٩٩٤، دار العلم للملايين، بيروت.
- مسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، بشرح النووي، ٢٠٠٣، دار عالم الكتب، الرياض.
- المعاني، سلطان، "الآخرون" قراءة في السردية وطوباوية الخطاب، ١٩ ديسمبر ٢٠٠٧، http://www.doroob.com/?p=24042
- معتصم، محمد، الرؤية الفجائعية في الرواية العربية، ٢٠٠٤، دار أزمنة، عمان.

- مقدم، مليكة، المتمردة، ٢٠٠٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- المقرن، سمر، نساء المنكر، ٢٠٠٨، دار الساقي، بيروت.
- مناصرة، حسن، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ٢٠٠٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- المناصرة، عز الدين، النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي، ٢٠٠٥، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، ١٩٩٧، دار صادر، بيروت.
- مهيدات، نهال، الآخر في الرواية النسوية العربية: خطاب المرأة والجسد والثقافة، ٢٠٠٨، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد.
- الموجي، سحر، نون، ٢٠٠٨، دار الشروق، القاهرة.
- النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، ١٩٩٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- ابن النديم، أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب، الفهرست، تحقيق: ابراهيم رمضان، ١٩٩٤، دار المعرفة، بيروت.
- أبو نضال، نزيه، الكتابة والمتخيل: المهجرية الجديدة والأدب النسوي، ١٩٩٩، دار الفارس، عمان.
- أبو نضال، نزيه، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (١٨٨٥- ٢٠٠٤)، ٢٠٠٤، دار الفارس، عمان.

- أبو نضال، نزيه، حدائق الأنثى: دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي، ٢٠٠٩، دار أزمنة للطباعة والنشر، عمّان.
- هيّاس، خليل شكري، الخطاب النقدي العربي الأنثوي والبحث عن الهوية، عدد ١٠٣٢، تاريخ ٢٥/ ١١/ ٢٠٠٦، الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

http://www.awu-dam.org/esbou1000/1032/isb1032-010.htm

- أبو هيف، عبد الله، الجنس الحائر: أزمة الذات في الرواية العربية، ٢٠٠٣، رياض الريس للكتب والنشر.
- ويتاكر، براين، الحب الممنوع: حياة المثليين في الشرق الأوسط، ترجمة: ف. إبراهيم، ٢٠٠٧، دار الساقي، بيروت.
- ويدوسون، بيتر وراماك سلدن، النظرية النسوية، ترجمة: محمد نور النعيمي، مجلة أفكار، عدد ١٥٩، ٢٠٠١، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية.
- ياسين، بوعلي، الثالوث المحرم: دراسة في الدين والجنس والوعي الطبقي، ط٦، ١٩٩٦، دار الكنوز الأدبية، بيروت.

ملحق مسرد تعريف بالروائيات المدروسات

الروائية	التعريف بها
مليكة أوفقير	روائية مغربية من مواليد (٢ إبريل ١٩٥٣)، والدها الجنرال أوفقير الذي عمل طوال حياته بالقرب من القيادة المغربية ثم قام بمحاولة اغتيال للملك الحسن الثاني، وسجن في بداية السبعينيات ليعدم بعدها بخمس رصاصات في جسده، ونتيجة لمواقفه تعرضت عائلته لأشد أنواع التنكيل في سجن سري في الصحراء الكبرى وكان من ضمنهم مليكة ، إلى أن تمكنوا من الفرار بعد ١٩ عاما قضوها في السجن. صدرت لها روايتان بعد أن هربت من السجن هما "السجينة" و "الغريبة". ar.wikipedia.org/wiki
عفاف بطاينة	روائية أردنية تمارس النقد بالإضافة إلى اشتغالها على النص الإبداعي. تدرّس في الجامعة الأمريكية في الكويت. www.alfajraljadeed.com/data.php
صبا الحرز	روائية سعودية ولدت عام ١٩٨٠ في القطيف. www.t3abir.com/vb/showthread.php
زكية خيرهم	روائية مغربية، تعمل مترجمة في العاصمة النرويجية أوسلو، حاصلة على درجة الماجستير في الأدب الإنجليزي من جامعة إنديانا في الولايات المتحدة. صدر لها كتاب مشترك بعنوان "قصص من العالم الكبير"، إلى جانب مجموعة قصصية حول الاندماجية، ومجموعة قصصية للأطفال، وتعد الآن قاموساً نرويجياً عربياً. نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص٨٠.
دينا سليم	روائية فلسطينيه ولدت في اللد عام ١٩٥٧، وتقيم حاليا في أستراليا. حاصلة على درجة الماجستير في علم النفس التربوي. بدأت كتابتها في التاسعة من عمرها، وتركتها في السابعة عشر، لكنها عادت للكتابة بعد وفاة والدها فكتبت رواية "الحلم المزدوج" ٢٠٠٤، ورواية "تراتيل عزاء البحر" ٢٠٠٧، التي تقدمت بها دار العودة للمشاركة بجائزة "بوكر" العالمية. بالإضافة إلى عدد من الروايات منها "سادينا" رواية مشتركة، سترى النور قريبا جدا من "دار ناجي نعمان لبنان"، ورواية "دائما معا"، ورواية "سقوط المعبد الأخير" تنتظر الطباعة، ورواية "الحافيات"، وهي بصدد تكملة رواية "ما

	دوّنه الغبار". كما كتبت مسرحية "القضاء والقدر"، ومجموعة قصصية بعنوان "الحاسة السابعة" حازت بها على جائزة الإبداع "ناجي نعمان" للثقافة في بيروت لسنة ٢٠٠٧، ومجموعة قصصية أخرى "اللوحة الخالدة" تنتظر الطباعة، ناهيك عن عشرات القصص ومسرحيات للأطفال لم تنشر بعد. اشتركت بالعديد من المؤتمرات الثقافية منها: مؤتمر القصة القصيرة لنساء حوض المتوسط في مرسيليا سنة ٢٠٠٢، ومؤتمر الجامعة الهاشمية سنة ٢٠٠٥، ومؤتمر المرأة المبدعة رام الله سنة ٢٠٠٥. ar.wikipedia.org/wiki
حنان الشيخ	روائية لبنانية ولدت عام ١٩٤٥ وعاشت في بيروت، وأنهت دراستها في القاهرة، ثم عادت لتعمل صحافية في جريدة النهار ومجلة الحسناء، ثم عاشت متنقلة بين لندن ودول الخليج بسبب الحرب الأهلية في لبنان وهي حاليا مقيمة في لندن. حاصلة على درجة الماجستير في الأدب المقارن بين روايتها "بريد بيروت" ورواية "لون ارجواني" لأليس وولكر، بوصفهما مكتوبتين علي شكل رسائل متبادلة. كتبت أول رواية لها وهي في عمر التاسعة عشرة، وصدرت لها العديد من الروايات منها: "حكاية زهرة"، و"مسك الغزال"، و"بريد بيروت"، و"أكنس الشمس عن السطوح"، و"امرأتان على شاطئ البحر"، و" حكايتي شرح يطول"، و"إنها لندن يا عزيزي"، وقد ترجمت رواياتها إلى إحدى وعشرين لغة www.goodreads.com/author/show/1109616.
رجاء الصانع	روائية سعودية ولدت عام ١٩٨١، تعمل طبيبة أسنان، وخريجة جامعة الملك سعود عام ٢٠٠٥. لها رواية "بنات الرياض" التي ترجمت روايتها إلى اللغة الألمانية وحصلت على المركز الثامن في أكثر الكتب مبيعاً، كما ترجمت روايتها شركة نشر مشهورة في أمريكا إلى اللغة الإنجليزية. النسخة العربية من الرواية ، تم تذييلها بقلم غازي القصيبي ، الذي رأى في رجاء أمل ولادة روائية جريئة بفكر غير تقليدي. ar.wikipedia.org/wiki

علوية صبح	روائية لبنانية ولدت عام ١٩٥٥ في بيروت. درست الأدب العربي والإنكليزي في الجامعة اللبنانية في بيروت. وبعد أن تخرجت سنة ١٩٧٨، عملت مدرسة تعليم ثانوي في إحدى المدارس بالتزامن مع نشرها مقالات في قسم الفن والثقافة في صحيفة "النداء" البيروتية. في أوائل الثمانينيات نشرت الرواية، والشعر ومقالات أدبية عديدة في الصحيفة اللبنانية الرائدة "النهار"، كما كانت تحرر القسم الثقافي في أوسع مجلات المرأة العربية انتشارا في ذلك الوقت وهي مجلة "الحسناء"، التي أصبحت رئيسة تحريرها سنة ١٩٨٦. في أوائل التسعينيات، أسست مجلة "سنوب الحسناء" التي أصبحت اليوم أكثر مجلات المرأة مبيعا في العالم العربي، وما زالت صبح رئيسة تحريرها. تشارك علوية صبح بانتظام بمحاضرات ثقافية في أنحاء العالم العربي، وتتم استضافتها في الكثير من البرامج التلفزيونية عن قضايا المرأة، والحرب والحداثة في لبنان والعالم العربي. أصدرت عدد من الروايات، هي: رواية "نوم الأيام" سنة ١٩٨٦، ورواية "مريم الحكايا" سنة ٢٠٠٢، و"دنيا" سنة ٢٠٠٦، ورواية "اسمه الغرام". www.goodreads.com
شهلا العجيلي	روائية سورية ولدت عام ١٩٧٦ في حلب، حاصلة على شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث وتدرّس في جامعة حلب، وسبق أن أنجزت أطروحتين أكاديميّتين في نظريّة الرواية، والنقد الثقافي، وهما: الرواية السورية، والتجربة والمقولات النظريةّ. كما أصدرت مجموعة قصصيّة بعنوان "المشربيّة" في حلب2005 ، ورواية "عين الهرّ" التي صدرت في طبعتين، الأولى في بيروت في عام ٢٠٠٦، والثانية صدرت عن سلسلة آفاق عربية عام ٢٠٠٩، بالإضافة إلى رواية "مرآة الغريبة" ٢٠٠٩، حصلت عنها على جائزة "الدولة الأردنية في الآداب للعام ٢٠٠٩"، كما شاركت في تأليف ثلاثة كتب أكاديميّة في الفكر والنقد هي: السرد وإشكالّية الهويّة، والتجديد في العلوم العربيّة والإسلاميّة، والنصّ الروائيّ والمثاقفة الحضاريّة.

عملت مسؤولة إعلامية في الاتّحاد الدولي لجمعيات الصليب الأحمر والهلال الأحمر في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا IFRC، كما عملت في العديد من مخيمات اللجوء الإنساني، شاركت في العديد من المؤتمرات العربيّة والدوليّة.	
روائية جزائرية، ولدت ١٩٦٧ في قسنطينة شرق الجزائر، خريجة كلية الآداب. صدرت لها: "لحظة اختلاس الحب" ١٩٩٧، و"مزاج مراهقة" ١٩٩٩، "تاء الخجل" و"اكتشاف الشهوة". تعد اليوم من بين الروائيات العربيات المتميزات جدا، كونها تناقش قضايا مهمة في المجتمع العربي، ولها آراء مختلفة جداً، وأحيانا صادمة في تمسكها بمفاهيم دينية إسلامية لا تخجل من إعلانها، كما بأفكار تحررية لا تجرؤ غيرها من الكاتبات على الإعتراف بها علنا. www.jouhina.com	فضيلة الفاروق
روائية عراقية من مواليد دولة الكويت. حاصلة على بكالوريس إدارة أعمال من جامعة الكويت ١٩٨٧. عملت باحثة في إدارة المكتبات (قسم البحوث والبرامج) في وزارة التربية في الكويت، وكاتبة في جريدة (آفاق) الجامعية، ومحررة في العديد من المجلات والجرائد الكويتية. عضوة في رابطة الأدباء في الكويت، وفي جمعية الصحافيين الكويتية، وفي الشبكة العالمية للمرأة المسلمة، وفي رابطة الآداب الإسلامية في الرياض. لها العديد من الكتيبات والدراسات منها : "الثقة بالنفس عند الطالب"، و"كيف نقرأ كتابا"، و"كيف نصنع إنساناً قارئاً"، و"مظاهر الكذب عند الأطفال". ومن رواياتها: "عندما يفكر الرجل"، و"رجل تكتبه الشمس"، و"نساء وآنسات".	خولة القزويني
روائية جزائرية، ولدت عام ١٩٤٩ في "قنادسة"، تابعت دراسات الطب في وهران وباريس، قبل أن تستقر وتزاول مهنتها في الطب في "مونبوليي" جنوب فرنسا سنة ١٩٨٥. ثم توقفت عن التطبيب، نهائيا؛، لتكرس كلّ وقتها وجهدها للكتابة الأدبية. ومن حينه، ألفت العديد من الروايات، من بينها: "قرن الجراد"، و"الرجال الذين يمشون"، و"ليلة الصدع"، و"المتمردة".	مليكة مقدم

سمر المقرن	روائية وصحافية سعودية، ولدت عام ١٩٧٤. لها رواية "نساء المنكر" الصادرة عام ٢٠٠٨.
إلهام منصور	روائية لبنانية، تعمل أستاذة لمادة الفلسفة الغربية الحديثة في الجامعة اللبنانية. لها العديد من الكتابات منها: "إلى هبى" ١٩٩٠، و"هبى في رحلة الجسد" ١٩٩٤، و"نحو تحرير المرأة في لبنان" ١٩٩٦، و"صوت الناي- سيرة مكان" ١٩٩٦، و"أنا هي أنتِ" ١٩٩٨، و"أيهما هو" ٢٠٠٠، و"حين كنت رجلا" ٢٠٠٣، و"بالاذن من سِفر التكوين" ٢٠٠٥.
سحر الموجي	روائية مصرية، معيدة في كلية الآداب جامعة القاهرة، درست الأدب وتخرجت في قسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب، حاصلة على درجة الماجستير في الشعر الإنجليزي، والدكتوراة في الشعر الأمريكي. صدر لها عدة روايات منها "نون"، و"سيدة المنام" و"دارية" و"آلهة صغيرة". حازت سحر الموجي العام ٢٠٠٧ على الجائزة العالمية للشاعر اليوناني الشهير كفافيس.

Abstract

Taboo in novels of Arab women

By:
Lubaba Hamdan Mohammad Hasan

Supervisor:

Dr. Muslih Abd el-Fattah Najjar

Associate Professor

The hereto study aims at unveiling the taboo vocabularies (sanctified and desecrated) tackled by the feminine Arab novelists while declaring their rejection of the political, religious, moral and legislations system formulated to usurp their freedom away from them .Moreover, the study reflects the taboo that Arab female novelists were not allowed to tackle: religion , politics and sex in addition to what the female novelists deemed as sacred and consistent duly tackled in their work so as to upgrade their status.

The study adopted the descriptive methodology as a pathfinder which unveils (the sanctified and the desecrated) in the female discourse. Therefore, the study came in the form of an introduction, a preamble , four chapters and a conclusion. The preamble defined the sanctified and the desecrated , their rise ,then followed the feminine literature and its various stages so far.

The first three chapters tackled the political ,social and moral taboo where there is a discussion of the most important political ,social and moral issues dealt with by the Arab female novelist in addition to find out the motives that pushed the Arab female novelist to tackle such topics and the juxtaposition of her viewpoint as well as discussing the conversion of the desecrated to sacred and the sacred to desecrated. Chapter four deals with the mystic sacred, employment images of this mysticism as well as the motives that made the female novelist incline towards employing mysticism in the novel. Finally, comes the conclusion which includes the hereto most important deductions.

The study arrived at a number of conclusions, illustrating that the female novelist tackling the taboos in order to confront the taboo imposed politically ,religiously ,socially and morally where more than one taboo meets the other .Moreover she sought to tackle such taboos in order to prove her human self and to get rid of the male dominion over the female. She tackled the sanctities out of the female novelist belief in the existence of a sacred sphere that differs from the normal global system which can protect human beings and in order to reverse the spiritual trip by women which is bred out of the woman sense of herself and the world surrounding her in anticipation to looking at the ideal ends manifested in understanding her existentialist meaning.